دكتور عبد الله التطاوى

أشكال الصراع في القصيدة العربية

١

في العصر الجاهلى




منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

أشكال الصراع
فى
القصيدة العربية

دكتور عبد الله التطاوى

كلية الآداب - جامعة القاهرة

الجزء الأول
فى العصر الجاهلى

٢٠٠٢



مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

اسم الكتـــاب : **أشكال الصراع فى القصيدة العربية**

المـــؤلـــف : **د . عبدالله التطاوى**

النـاشـــــر : **مكتبة الأنجلو المصرية**

الطبـــاعـــة : **مطبعة أبناء وهبه حسان**

رقـــم الإيـــداع : **١٦٢٢٨ لسنه ٢٠٠٢**

الترقيم الدولى : I.S.B.N : 977- 05 - 1932- 4

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمــة

تعددت مناهج دراسة شعرنا القديم ، وتنوعت مجالات عرضه ، واتسعت حقول التعريف به ، وتناوله وتحليله من خلال مداخل مختلفة سواء منها ما نهض على أساس دراسة الشعر نفسه بين تاريخه الموغل فى القدم ، أو عبر أعلامه الكبار المشهورين أو الصغار من المغمورين ، أو ما قام منها على تبنى القصيدة ، والوقوف عند الدرس التحليلى لها على مستوى معالجة البناء الفنى ، أو تناول المشكلات المثارة حولها ، أو التوقف عند دراسة الظواهر الفنية المرتبطة بها فى أى من عصور الأدب العربى .

ولا يجوز هنا ادعاء حصر هذه الدراسات فهى كثيرة ومتنوعة تنوع موضوعات شعرنا القديم ، وكثرة مجالاته ، فقط يكفى الإشارة إلى حقولها المتنوعة، سعياً إلى تبرير هذا المجال الجديد الذى تطرحه هذه الدراسة ، ومحاولة بيان ضرورته وتميزه فى زحام تلك الدراسات ، سواء منها ما شغل بدراسة الشعر تاريخاً أو القصيدة فنا ، أو ما عمد إلى التوقف عند البيئات أو المجموعات الشعرية التى أبدعتها طوائف من الشعراء ، أو قبائل بعينها حتى أصبح لها سمت خاص يميزها ويفردها . ولم تكد الدراسات الأدبية تترك مجالا رحبا للإفاضة فيه ومعالجة النص القديم من خلاله ولا سيما إذا ما تذكرنا منها ما شغل - مثلا - بتناول المختارات الشعرية على نهج المعلقات أو المفضليات أو الأصمعيات أو الجمهرة . أو حتى دواوين الشعراء عرضاً وتحليلاً ، مما يجعل مجال الدرس فى هذه الزوايا ضيقاً إلى حد بعيد ، وربما أصبح مطروقاً قد لا يضاف إليه جديد إلا من خلال ما يحرص الدرس الأدبى على تبنيه وإضافته وإعادة معالجته من منظور جديد .

ثم كانت تعددية الدراسات حول استشكاف مسيرة المدارس الشعرية عبر المراحل المختلفة شفاهية كانت أو مدونة ، وهو تحول التأصيل لقيم الفن وسماته ، على نمط تحليل مدرسة «عبيد الشعر» عبر امتدادها ومراحلها منذ الجاهلية إلى

الأموية ، وما كان من إرهاصات مدرسة البديع وتعدد حلقاتها وتطورها عبر الأعصر العباسية ، وما تلاها من تأثير عبر عصور الأدب العربى . وفى أثناء هذا الدرس تمركزت محاولات التجديد ، وتعددت حركاته جمعا بين التراث ومقومات المادة الحضارية المطروحة فى كل جيل من الأجيال على حدة .

فى ظلال تلك الدراسات الفنية كان الكشف عن التواصل المعرفى العام عبر حركة تلك الأجيال بين تراث ومناهج تجديد ، على نحو ما تحكيه مشكلة الخضرمة الفنية أو تداخل التيارات ، أو تفاعلها التاريخى بين بقاء القديم ، ومنافذ إضافة الجديد إليه ، وهو ما دعمته دراسة التجديد وحركات التحول التى أصابت القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل ، مع تأمل الثوابت منها ، ومحاولة تبرير استمراريتها وبقائها .

ولا شك أن درساً فنيا على هذا المستوى لابد أن يكشف طبائع الظواهر الأدبية، ويتعمق مدارس الحداثة ، ويستكنه مقومات الإبداع ومادته وتوجهاته ودلالاته، إلى جانب التوقف الطبيعى والضرورى عند التاريخ السياسى والأدبى لكل عصر من ناحية، ثم كشف تلك التفاعلات الحتمية لحركة الشعر عبر العلوم الأخرى المتداخلة فى بنية الفكر البشرى فى أى من عصوره من ناحية؛ ذلك أن من الأهمية بمكان أن نتداول العلاقات البينية الحاكمة لحركة الشعر العربى فى مساق علاقاته المركبة مع مصادر الفكر وجداول الثقافية مما يستدعى أكثر من وقفة عند الحركة الناقدة للأدب ومواد الإبداع فى إطار تفاعلها مع الدراسات البينية من التاريخ والفلسفة والاجتماع وعلم النفس وغيرها من العلوم الإنسانية والاجتماعية من ناحية أخرى.

وهناك من هذه الدراسات ما توقف طويلاً عند التركيز على السمات الخاصة للشعر باعتباره نوعاً أدبياً له تميزه وملامحه التى تشركه مع غيره من الأنواع على مستوى المعالجة والأداة ، وتفصله عنها بحكم وظائفه أو الملمح الخاص الذى يبدو منوطا بماهيته ، أو علاقاته الخارجية ، سواء ما كشفته منها دراسة الذاتية فيه أو الغنائية ، أو ما جاء على منوالها فى هذا الاتجاه أو مكملاً لأطره وقياساته عبر الحس القبلى والجماعى على مختلف مستوياته .

وربما بقيت أمامنا هذه الزاوية مجالا خصباً لدرس أدبى ممتد يمكن

الاعتداد بهذا المبحث حلقة أولى من حلقاته ، حين يتراءى لنا الشعر فناً صراعيا يلتقى مع الأعمال الدرامية التى اعتد بدرسها نقاد المسرح ، فبرروا استمراريتها عبر العصور المختلفة من خلال منظومة الصراع البشرى الذى لم يعرف انقطاعاً فى عصر ما ، وإن تغيرت أشكاله سواء منه الصراع الداخلى فى أعماق الإنسان الفرد أو الخارجى الذى يعكس تداخلات علاقاته مع الآخر ، أو تفاعلات وجوده من خلال وجود الأنساق الاجتماعية المختلفة التى يلتقى معها ، ويتفاعل - أو ربما يعجز - عن التكيف مع قيمها .

ومن هنا يمكن طرح امتداد ظاهرة الصراع لتكون مجالا رحبا يضم الفن الشعرى مع الفن المسرحى فى إطار متشابه إلى حد كبير ، ويمكن استكمال دراسة الأبعاد الذاتية من خلال هذا المنظور نفسه ، لاسيما إذا وجدنا معطيات كافية للإبانة، واستمرارية الدراسة ، وهو ما يطمح إلى تحقيقه هذا الكتاب بدءا من تأمل مستويات الظاهرة ، إلى تحليل أشكالها المتنوعة عبر المراحل المتلاحقة التى رصدها تاريخنا الأدبى من قديمه إلى حديثه .

أما عن تبرير دراسة هذا الجزء الخاص بالقصيدة العربية عبر عصرها الأول فى الجاهلية ، فهو ما نتركه للتمهيد الذى يكشف الدوافع والمشكلات المثارة وحدود البحث ومنطقه .

وتظل هذه المقدمة بمثابة مؤشر عام لإمكانية شمولية هذا الدرس مجموعة من دراساتنا النصية التى يراعى فيها التنوع والامتداد عبر عصورنا الأدبية ، لعلها - بذلك - تستقصى أشكال الصراع ، وتتبع أطرافه ، أو تكشف معالمه وأبعاده ، أو ترصد مقوماته وسماته ، أو تسعى وراء صيغه وأساليب تأثره ، ومن ثم تعكس تأثيره على منهج القصيدة وسمتها الخاص فى أطرها التقليدية من ناحية ، وفى زحام حركة المدارس التجديدية التى أضافت إليها من ناحية أخرى . ومن هنا - أيضاً - يتسع مفهوم الصراع عن حدود الخصوصية الدرامية المحكية فى المسرح إلى آفاق إنسانية أكثر اتساعاً وعمقا حيث يتتبع بالرصد والتحليل كل مشكلات الإنسان فى صراعه مع ذاته ، والآخر ، والقيم ، والطبيعة .... إلخ .

وبعد؛ فهذه مجرد محاولة - والحق أنها محاولة شاقة - لحسم ذلك اللقاء النوعى المفترض بين الدراما والشعر من خلال تأكيد إنسانية الفنَّيْن عبر تاريخهما

الطويل الممتد امتداد تاريخ الإبداع البشرى ، إلى جانب كونها تأكيداً لتواصل الفن عبر الأجيال من خلال مثل هذا التشابه الإنسانى فى الرؤى الإبداعية التى يعكسها التاريخ الأدبى ، ويرصدها منطق الصراع فى أى من عصوره على الإطلاق ، بما يؤكد ويحكى صحة مسيرتها تداخل الأنواع الأدبية التى يصعب تحويلها إلى جزر متباعدة .

فإذا جاءت هذه المحاولة بجديد يستحق التأمل فهذا ما ترمى إليه ، وإلا فبحسبها أنها خاضت مجالاً خصبا وشائكا ، يطرح هذا الجزء جانبا منه ، ويليه من الأجزاء ما يطمح إلى تناول استمرار الظاهرة عبر بقية عصور التاريخ الأدبى إن شاء الله .

والله من وراء القصد ، وهو - سبحانه - ولى التوفيق .

عبد الله التطاوى

القاهرة ٢٠٠٢

تمهيد : لماذا هذا الدرس ؟

(أ) مشكلته

لعل السؤال الذى يطرح نفسه فى هذا الموضوع ليجيب عليه هو : ما مدى الارتباط الفعلى بين حركة القصيدة العربية أو ثباتها وبين ديناميكية المجتمع وحركة تياراته الاجتماعية والفكرية ؟ ولعل الإجابة على هذا السؤال تقتضى رؤية المسألة من خلال عدة علاقات جدلية ، تنتهى فى جملتها إلى الاكتمال والتفاعل، لتخرج علينا بصيغة واضحة ، تحكم الدرس الأدبى فى الرؤية النقدية التحليلية للقصيدة العربية ، وعلاقتها بالحركة الأدبية فى كلٍّ من عصور الأدب . ويمكن بلورة هذه العلاقات المزدوجة فى : (١) علاقة الشاعر بشعره . (٢) علاقة الشعر بالمجتمع . (٣) علاقة الشاعر بالمجتمع . (٤) علاقة الشاعر بجمهوره . (٥) علاقة الشاعر بثقافته . فإذا صح التسليم بموقف ما فى كل من هذه الازدواجيات ، أمكن الوصول إلى منطق واضح فى جدلية العلاقة بين كل هذه العناصر أو المقومات التى تتداخل وتتشابك داخل العمل الفنى ويتشكل منه نسيجه .

وأولى الزوايا تبسط الرؤية وتبرزها واضحة دون غموض من حيث إيجابياتها، فلا شك أن الشعر - بوصفه نوعا أدبيا - له صلة ما ، قد تتعدد درجاتها ، وربما تباعدت مستوياتها بصاحبه ، فالعمل يظل بمثابة نتيجة إبداعية للذات بما تمتلكه من ملكات خاصة ، هذه ناحية ، ومن ناحية ثانية فلابد لهذا الشعر أن يصدر عن مشكلات تلك الذات ، حيث يتبنى قضاياها ، بل لابد أن يصدر عن طبيعة تصورُها لماهيته ووعيها بطبيعته . وبذا تبدو عناصر التفاعل كاملة بين المبدع وإبداعه ، من حيث موقف الشاعر من ماهية الشعر ، وأداته ، ووظيفته . فمن خلال فهمه للماهية يمكن التعرف على نظريته ، ومن خلال فهمه للأداة يمكن التعرف على جماليات النص من الداخل ، من حيث هو عمل جميل ، وصياغة فنية لها مقوماتها ومصادرها من التراث والموهبة الفردية على السواء . ومن خلال فهمه للوظيفة يمكن تبين العلاقة الوثيقة التى تحكم الشاعر وشعره ، وتنتهى إلى عرض موقفه من صدق التجربة أو زيفها ، تبعا للمواقف المتنوعة التى يصورها ، فيبدو مدفوعا إليها من داخله ، أو تبدو هى نفسها مفروضة عليه

من الخارج ، وإن بدت الرؤية الأخيرة – بداية – غير دقيقة إذا كنا نسلم بأن الفن اختيار إيجابى ، لايمكن إلا أن يصدر عن حساسية من درجة راقية تجاه شريحة ما من شرائح الحياة ، تتحول إثرها إلى موضوع فنى ، تتسع من خلاله الرؤية ليصبح أكثر شمولا واتساعاً وإنسانية وعمقاً .

وتكشف ثانية الزوايا حقائق علاقة الشاعر بمجتمعه – أو بمعنى أدق – تتعرف على جوهر هذه العلاقة ، بحكم وجودها أصلاً ضرورة من ضرورات الحياة الاجتماعية بكل أبعادها ، حيث تشابك علاقاتها . فمما لاشك فيه أن الشاعر فى مجتمع ما هو إلا نفس بشرية تخوض غمار الحياة وسط تيارات متدافعة متصارعة، هى – فى جملتها – تيارات اجتماعية بما فيها من رحابة أحيانا ، ومن ضغوط اجتماعية ونفسية فى معظم الأحيان ، وفى كل الأحوال لا تقل درجة الإبداع طالما صدرت – وهذا طبيعى – عن تشابك الذات مع مجتمعها سلباً أو إيجابا . وينطلق هذا المنظور من خلال تسليم مبدئى بأن ثمة شاعراً لايمكن أن ينفصل عن مجتمع ، فمن حيث النشأة والعلاقات لا يمكن التعرف عليه كنبت شيطانى بلا جذور أو أصول ، إذ إن ثمة أصولا لابد أن تضرب فى أعماق بنية اجتماعية لها أبعادها وصورها ، وهذه المقومات هى وسيلة الحياة التى تمنح الشاعر الاستمرار ما استمرت الحركة وتواصل دبيب الحياة فى مجتمعه . ويبقى الفارق واضحاً بين هذا الموقف وبين ما يسيطر على الزاوية الأولى فى انسجام الشاعر مع شعره ، أو ذلك الاتساق والتوافق المتوقع بينهما ، إذ إننا فى إطار العلاقات الاجتماعية قد نجد تطرفاً فى الموقف أو اعتدالا فيه ، وفى هذه الحالة قد نتعرف على ثلاثة مستويات أخرى لهذه الزاوية : مستوى يحكمه الاتساق والتوافق مع المجتمع بحكم تناغم المسلك الفردى الخاص مع المسلك الجمعى العام ينتهى بالشاعر فنيا – كما انتهى به اجتماعيا – إلى صياغة هادئة تشى بهذا الاتساق وتعكس ذلك التوافق مع شكل القصيدة كما يتعارف عليه المجموع ، أو كما يصوغه مجتمع الشعراء . وفى المستوى الثانى يتبدى نمط من الصراع مختلف حين يبدأ الشاعر فى رفض أى من صور الحياة التى تحكم مجتمعه ، وهنا تبدأ أولى درجات التمرد التى تقلقه اجتماعيا ، وهو قلق لابد أن يفرض نفسه على الفن، بل ينعكس فيه بصدق ، وهذا أيضاً يمكن أن نعيش مع صاحبه موجات مختلفة ومضطربة يفرضها هذا القلق وذلك الصراع ، فى شد وجذب مستمرين

ومتبادلَيْن بين الشاعر والمجتمع، أو- بمعنى أدق - بين ما يرتضيه منه فيستحسنه ويتسق معه ، وبين ما يرفضه أو يستهجنه فيستقبحه ، ويأخذ منه موقف الرفض أو التمرد، أو الثورة وهنا ننتظر منه صياغة مقنعة ، تجسد ملامح هذا التمرد ، وتسجل مبرراته، وتحكى صيغته الفنية التى تنعكس فى حرصه على شكل القصيدة كما هو موروث، أو التعديل فيه وفقا للحركة المتناقضة التى يبدأ فى قيادتها ، وتحمُّل تباعاتها وعرض ضغوطها التى تتطلب منه ضرورة الجدل، ومحاولات الإقناع لضمان سيادة فلسفته الخاصة إلى جانب مساحات فلسفة الآخر.

فى المستوى الثالث قد ترتفع صيحة الشاعر ضيقا وضجرا من الصيغة الاجتماعية التى تقلقه ، وقد يحكم الموقف الرفض المطلق لوحدة البناء الاجتماعى، فى شكلها وتكوينها ، ومنطقها العام ، أو الدستور التى تبدو محكومة به .

ومما لاشك فيه أن رفض هذه الوحدة البنائية ينتهى - بشكل طبيعى - إلى رفض ما يصدر عنها من علاقات ، هى من طبيعة جنسها ، وهى ثمرة شرعية لها ، ولذا تبدأ قضية الرفض عند الشاعر بتسجيل تعاسته فى ظلال مجتمعه ، دون أن تعنى تلك التعاسة نوعاً من العقوق ، أو الانفصال ، أو الاغتراب النهائى عن المجتمع ، فقد تنتهى الصورة إلى عدم الرضا عن سياق الحياة فيه ، وعندئذ تبدأ محاولة الوثوب ، أو إثبات الطموح إلى سياق اجتماعى مختلف ؛ الأمر الذى يبرزه الشاعر فى نظراته المختلفة لتحليل إيقاع الحياة من حوله ، وهل يرضى عن هذا الواقع وذلك الإيقاع فيما يتعلق بقضيته وبذاته عضوا فيه ، أم أنه يرغب فى تهدئته أو حثه على الانطلاق لصالحه فى معظم الأحيان . وفى هذا المستوى يمكن أن يطرح تصوُّر جديد مختلف فى طبيعته عن التصور الفنى الموروث ، أو هو - على الأقل - محاولة جادة أو حادة لقهر الاستسلام أو التقديس الأعمى للقديم ، أو رغبة صادقة فى زلزلة تقاليد الفن ، مما يعكس أمنية الشاعر فى زلزلة قيم الحياة وقوانينها الاجتماعية أحياناً .

ومن الواضح فى هذه المستويات الثلاثة أن الشاعر يمثل عنصراً إيجابيا - بالضرورة - فى المجتمع ، فهو لا يستطيع أن يتنكر لهذا الجانب فى شخصه ، مهما ادعَى الاغتراب عنه أو التحرر من قيوده ، فهو لا يستطيع أن يهرب منه

هروبا أبدياً ، بالضبط كما يعجز عن الهروب من شخصه أو تجاربه الخاصة على إطلاقها.

وثالثة الزوايا الكبرى التى تحدد طبيعة الفن ترتبط بذلك الخيط الوثيق الذى يشد الشعر - بوصفه فناً - إلى المجتمع ، وهل يصح أو حتى يسهل التسليم بأن الشعر قد ينفصل عن المجتمع ، لينتهى إلى مجرد صياغة جمالية لا أصول لها فى أرض الواقع ؟ أم أن الحياة تفرض نفسها عليه ، بل توظّفه لخدمتها ، وكشف حقائقها وأسرارها ، بلا مواراة أو مغالطات ؟ ذلك أن البدهى فى هذا الموقف أن نتصور كما تصورنا فى علاقة الشاعر بمجتمعه أن الشعر لابدأن ينغمس فى قضايا الحياة ، التى هو صورة من صورها المشرقة أو الكئيبة ، وهنا تبدو ضرورة التزام الشعر بتلك القضايا ، من خلال درجات تحددها ظروف المجتمعات البشرية حسب سياق العلاقات السائدة فيها ، وهى علاقات محكومة - بدورها - بطبيعة البنية ، وتوزيع فئات أو طبقات المجتمع فى صورها المختلفة ، ومن الضرورى أن يشترك المبدع فى هذا التحديد تبعا لمنطقة الاختيار التى تظل ملكاً له ولفكره ، وتظل علامة دالة على مصداقية هذا الالتزام ، وربما على عكسه من الاغتراب وحقول الصراع .

ذلك أن التسليم بعزلة الفن عن الحياة يبدو - بدايةً - أمراً عسيرا ، وربما مستحيلا ، لأن فكرة البرج العاجى الذى تصب فيه الصياغة ، أو من خلاله، تبدو واهية الدلالة على صدق الفن ،كما تفتقد الدقة إذا سلمنا بتشابك القدرات البشرية على الإبداع والابتكار ، واستحداث الصورة ومعالجة الموروث منها ، ربطاً بموقف الشعر ثمرة شرعية لمجتمع ما ، له سمات خاصة ، وعلاقات محددة ، وقيم ثابتة أو متغيرة تحكمه ، وتوجه مسارات الحياة فيه .

من خلال هذه الزوايا مضافاً إليها موقف المتلقى وموقعه من العمل الإبداعى يمكننا الوصول إليها نتيجة طبيعية تقودنا إليها هذه المقومات مجتمعة ، خلاصتها ضرورة وجود ضوابط إيجابية تحكم منطقتى الإبداع والتلقى جميعا ، ذلك أن الشاعر يرتبط بفنه كل الارتباط ، وهو فى نفس الوقت يرتبط بمجتمعه ، ثم إن هذا الفن لايعيش منبت الصلة أو العلاقة بالمجتمع أو الجمهور بل يصبح قطعة منه ، وهو تداخل لابد أن ينتهى إلى نظير له فى مساق الحركة الأدبية ،

تداخل في الفن ، يعكس حركة الحياة في أوسع حدودها الإنسانية ، وحركة المجتمع في مختلف أنماطها وصوَرها ، لتكون القاعدة واضحة بعد هذا كله في دقة العلاقة بين الشعر والمجتمع،والشاعر والجمهور فهي أركان وزوايا تثمر صياغة جمالية تتفق بالضرورة مع واقع الحياة وإيقاعها ، بل تصبح صورة كاملة منها ، بكل سلبياتها وإيجابياتها على السواء .

من هذا الموقف النظري ننتقل إلى خطوة تطبيقية مع تاريخ المجتمع العربي ، في أول عصوره لنتعرف على طبيعة البنية الاجتماعية للقبيلة في عصر الجاهلية والبداوة ، وكيف صاغت تلك البنية حياة محكومة بالقلق والثبات في آن ؛ هو قلق تعكسه حركة التنقل ، والسعي المستمر خلف وسائل الحياة التي لم تتح الفوز فيها إلا للأقوياء ممن اتخذو الغزو شريعة لا يكادون يحيدون عنها ضماناً لسيادتهم وبقائهم ، وهو تنقل يعكس صورة منه فن القصيدة ، حين تتحول إلى وحدات متحركة متنقلة تنقُّل الحياة وقلقها بنفس الدرجة ، وعلى نفس الوتيرة .

وفي مقابل ذلك التنقل يبرز ثبات القيم والتقاليد التي حكمت المجتمع ، وانتهى إلى رفض كل من يتمرد عليها وطرده ، فكان لقداسة القيم دور بارز في قداسة كل ما هو موروث ، أو متعارف عليه في شكل القصيدة ، مما يدفع إلى الإحساس بقدسيتها ، وينعكس في ذلك الحرص المستمر على شكلها ، وعدم الخروج عليها إلا مصحوبا بكثير من الحرج والحذر من ناحية ، أو مطابقا لحركة التمرد والرفض الاجتماعي باعتبارها ضربا من الاغتراب لا بديل له من ناحية أخرى .

على هذه الصورة وردت القصيدة العربية في شكلها النمطي التقليدي المبكر عُرف برسوخه وثبات تقاليده ، وشُدّ شعراء العصر الأول بقيود كثيرة إلى ذلك الشكل ، مهما بدت درجات تمردهم على الحياة ، إذ عاشوا – على الأقل – يستمدون موادهم التصويرية من واقع البيئة التي لم يستطيعوا رفضها كلية ، وإن كانوا قد آثروا ذلك الاغتراب عن قيم المجتمع وحاولوا كسرها ، والتحلل منها بدرجات متفاوتة ، وعلى فترات مختلفة .

ولكن هذه الحلقة التقليدية – على قدرتها وثباتها – تبدأ في اللين والقابلية للتحوُّل مع ظهور الدين الإسلامي الذي غيّر كثيرا من معالم الحياة ، فكان طبيعيا

أن يصحب ذلك التغير تحوُّل فى طبيعة الفن ووظيفته ، وإن كانت الأداة ما زالت ملكاً خاصا لعموم التراث الجاهلى الذى ظل مهيمنا على الشكل الفنى العام ، فكان المحتوى هو المجال الأكثر مرونة ، وأشد قابلية لاحتواء التحول والتجديد فى الحياة ، ولذلك بدا الخروج من دائرة الصراع عند المخضرمين من الشعراء أمراً عسيراً ، إلا من واقع الانتماء إلى القديم ، مما لايتأتّى إلاّ بالمحافظة على شكل القصيدة ، وعدم الخروج عليه ، أو تحطيمه ، بحكم طبيعة الموروث ، وقدرته على السيطرة على اللاشعور ، أو الترسب فى منطقة اللاوعى ، إذ ربما طفا ذلك اللاوعى فى لحظة الإبداع ، ليقهر كل محاولة يمكن أن تقف منه موقفا عدائيا ، أو تكبح جماح حركته العنيفة ، ولذا بقيت مجالات التجديد واردة فى محتوى القصيدة ، وفى معالجة كل مستحدث من خلال تغيير هذا المحتوى تعديلاً أو إضافة أوتهذيباً .

والذى لا يمكن إغفاله أن حركة التاريخ قد تصبح أكثر سرعة ، وقد يتغير وقعها فجأة بمثل هذا الانقلاب الدينى الذى غيّر جوهر حياة الجاهليين ، ومثل تلك الانتقالة لابد أن يكون لها فى الفن رد فعل طبيعى ، هذا الذى نراه فى ظاهرة الارتجال التى فرضت نفسها على كثير من الشعراء ممّن وجدوا أنفسهم أمام واقع مختلف ، يتطلب منهم جهادا دينيا خالصا ، وحركة وتنقلا ، يختلفان فى طبيعتهما عن حركة الجاهليين وتنقلاتهم ، فالحركة تبدو آنذاك سريعة ، لأنها تفتح أمما جديدة ، لا بدافع السعى خلف وسائل الحياة ، ولكن بدافع روحى - لأول مرة - يستهدف إزالة امبراطوريات عريقة خضوعا لدعوة دين جديد غيّر شكل الحياة الجاهلية جملة وتفصيلا .

من خلال هذا التصور ينقضى الهجوم المزعوم بأن الارتجال كان جناية جناها الإسلام على الشعر فأضعفه ، إذ إن حقيقة ذلك الارتجال - فى حجمه الطبيعى - لاتكاد تتجاوز اعتباره نمطاً من مسايرة الفن لايقاع الحياة على نفوس الشعراء ، وهى مسايرة إيجابية لم تضعف الشعر بقدر ما خلّصته من رتابة الإيقاع التى فرضتها الحياة الجاهلية ، وربما فرضتها على الشعراء - أيضا - طبيعة الحركة البطيئة لهم ، وهم يهميون على وجوههم فى جوف صحراء لا يعرفون لها نهاية ، ولا كانوا يحرصون على ذلك أمام إحساسهم باللاتناهى واللامدى واللامحدودية فيها .

ليس هناك مــجــال - إذن - للوقــوف الطويل على الطلل ، لأن الوقت والظرف الدينى والحربى قد لا يسمحان بذلك ، أو لا يتركان أمام الشاعر فسحة من الوقت لمثل ذلك البكاء . ومع وقع الحياة - على هذه الصورة - تتعدد درجات الحركة فى فن الشعر ، ليصبح له فى عصر الأمويين درجة أخرى متمايزة عنها فى شعر صدر الإسلام ، فهناك فتح مع بداية الدعوة يستهدف نشرها ، وهنا حركة سريعة من كل حزب من الأحزاب يبغى الانقضاض على السلطة اعتقادا منه أن الحكم حقه الطبيعى دون سواه ، فالواقع السياسى لم يعد يتحمل كثيرا من الأعباء التقليدية فى فن القصيدة إلا ما نظمه الشعراء فى موضوعات بعينها ظلت تستلزم ذلك الهدوء ، أو تسيطر عليها تلك الأناة ، كما نجد فى موضوع المدح على وجه التحديد، على ما حوله من صور الاسترخاء النفسى للشاعر فى بلاط ممدوحه .

فإذا الشاعر فى عصر صدر الإسلام قد تخلص من دائرة الصراع إلى ذلك الهدوء الظاهرى الذى بدا فى استجابته لشكل القصيدة ، وتحويره فى مضمونها ، وإذا شعراء بنى أمية قد استمروا فى تنمية نفس الاتجاه ، فكانوا امتداداً طيبا لمحاولات شعراء عصر صدر الإسلام ، كما كانوا قادرين على خلق حركة إحياء متميزة للقصيدة الجاهلية من حيث شكلها العام فى ذلك العصر ، وهى حركة استطاعت تطويع القصيدة لوقع الحياة الجديدة بكل سلبياتها وإيجابياتها ، واتخذت من محتواها مجالاً رحبا لذلك التطويع . طالما كان التشابه واردا بينه وبين عصر الجاهلية إذا أخذنا بمنطق الإحيائية التى سيطرت على شعرائه وانعكست - أول ما انعكست - فى إحياء العصبية القبلية وصيغ الهجاء المقذع التى تبلورت فى فن النقيضة الأموية بصفة خاصة .

(ب) منطـــقه

يبقى سؤالان كبيران تطرحهما هذه الدراسة . لكل منهما أهميته فى تحديد موقفنا من أدبنا العربى ممثلا فى الشعر ، وله خطره - أيضا - فى توجيه الاتهام للبنية الفنية للقصيدة العربية فى شكلها التقليدى . وأول السؤالين محور المناقشة النصية ، أو - بمعنى أدق - محور الاعتراض والرفض من خلال النص هو : إلى أى مدى تصح المقولة النقدية التى انتهت إلى شيوع التفكك الموضوعى والعضوى ليصبح القاعدة فى القصيدة العربية ؟ والسؤال الثانى : إلى أى حد يمكن أن نثق فى تلك الرؤية النقدية التى تبنت قضية «المناسبات» فى الشعر العربى وكأنها قضية عامة لا حدود لها تكاد تفقده كماً عظيما من ذاتيته ؟على المستوى النظرى يبدو طرح القضية الأولى فى حاجة إلى قدر من الأناة والروية فى معالجتها ، وليس مجرد التعريف بها ، فقد انتشر هذا التعريف وذاع إلى حد كبير ، وتكاد الصيغة النقدية الشائعة تحسم المسألة كقضية مسلم بها ، إذ تنتهى إلى أن القصيدة العربية القديمة لا تتجاوز كونها ركاماً من موضوعات مختلفة متعددة لا يكاد يحكمها رابط موضوعى متجانس ، فالشاعر حين يبدأ مثلا بحديث الطلل ، أو الغزل ، أو الشيب والشباب ، أو شكوى الزمن ، أو غير ذلك ، فهو يخوض فى موضوع يختلف فى جوهره عن خوضه فى موضوع الرحلة ، أو فى موضوع القصيدة الذى قد يكون مدحاً أو هجاء أو غيرهما من موضوعات الشعر .

وبناء على هذا التصور يصبح الحد الأدنى لموضوعات القصيدة ثلاثة موضوعات - على الأقل - إذا لم تؤخذ الخواتيم فى الاعتبار هى الأخرى بوصفها موضوعات شعرية .

وعلى هذا تصبح إعادة النظر ضرورة ماحّة فى التعرف على طبيعة هذه الموضوعات ، وتبين ما يضمها فى صورة وحدة كلية متجانسة ، من خلال دافع نفسى واحد ، وليكن هذا الدافع النفسى ، أو لتكن قضية الإبداع هى الأساس الأول فى تبين ما بين الوحدات الظاهرة من روابط جوهرية وثيقة ، تشدها إلى تجربة نفسية واحدة ، هى أساس النظم ، وذلك على عكس ما بدا فى تحليل بعض القدماء للمسألة من منظور التلقى فقط ، وكأنما أسقطت حق المبدع ودوره (١) .

(١) راجع علي سبيل المثال رؤية ابن قتيبة لهذا الموقف في الشعر والشعراء ٧٥ - ٧٦ .

فإجابة السؤال الأول على هذا النحو تتبلور فى بوتقة واحدة ، يمكن أن نسميها الوحدة النفسية درجة من درجات الاعتراف بالوحدة الموضوعية فى بناء القصيدة .

وللإجابة على هذا السؤال أيضا يمكن أن نطرح سؤالا آخر حول ما نسميه بالوحدة النفسية ، فهل صدر الشاعر القديم فى كل جزئيات القصيدة عن دفعة نفسية شعورية واحدة ، أو - على الأقل - متجانسة ، أم أن هناك تناقضا كان يحكم التجربة ، أو يقضى عليها بالاضطراب ، أو يحكم عليها بالفشل؟

إن تعرفنا على جزئية من جزئيات هذا الشكل قد يقترب بالمشكلة من مشهد الحل ، وتفسير القضية بشكل موضوعى، فحديث المقدمات (أو الافتتاح ، أو المطلع، أو الاستهلال) ، هو حديث متنوع بطبيعته ، غالبا ما يرمى إلى جانب سلبى فى شخصية صاحبه ، أو - بمعنى أدق - غالبا ما يستهدف عرض تجربة فاشلة يحكيها الشاعر فيصور آلامه ، وأحزانه ، من خلال طلل يتحاور معه على مستوى رفيق أو صاحبين هو منهما فى موقف الاحتياج والاستعانة ، على الرغم من اقتناعه باللاجدوى من وراء هذا الحوار إلا الخضوع الحتمى لمخاوف الصحراء المفزعة التى تطلبت تلك الرفقة حتى سميت بالمغازة لمن يفوز بقطعها دون أن يهلك فى جوفها ، أو من خلال موقف نسبى يستعرض فيه تجربة غزلية انتهت بصاحبته إلى الانفصال التام وبينونة اللاعودة ، فلا يبقى له منها إلا حديث الذكريات الباكية ، أو من خلال موقف الشيب ، أو العودة إلى حديث الشباب ، أو اجترار ذكرياته ، لعل فيها نوعا من التسلية ، أو قدراً من عزاء النفس عن واقعه الأليم ، أو من خلال موقف الشكوى من الزمن ، أو إعلان السخط على مسمياته المختلفة التى يتوحد مدلولها بين : الدهر ، الأيام ، الليالى ، الخطوب ، الدواهى ، الكوارث ، الكرب ، إذ يأتى أى منها ليسلبه مقدراته ، وليحكم عليه بالانهزامية ، والسلبية ، وحتمية الانسحاب أمام قدراته الخارقة التى تسحق الإرادة البشرية فى النهاية ، مهما حاولت إثبات وجودها أو تماسكت أو قاومت إلى حين .

كل هذا الحوار فى المقدمات لا يكاد يصدر إلا عن واقع نفسى كئيب ، يعرضه الشاعر فى المقدمة ، حيث تتصدرها - بهذا الشكل - عواطفه وانفعالاته ، وبذا يعد الموقف ضربا من إصرار المبدع على أن يكون حديث الافتتاح - فى أية

قصيدة – ملكا خاصا له ، بصرف النظر عن سلبية الموقف أو إيجابيته ، فهو خاص بصاحبه على كل حال ، وعلى هذا لايسهل أن نتصور أن المقصود بالمقدمات مجرد تهيئة المتلقى نفسيا ، أو حتى تهيئته ذهنيا ليتقبل ما ينشد فيه بعد هذا ، وإذا صح هذا القول بالنسبة لقصيدة المدح ، فما الموقف فى قصيدة الهجاء أو الفخر؟ إن القضية تتضح من منظور الإبداع بصورة أوضح وأدقّ منها حين نراها من منظور التلقى فحسب .

ولاتكتمل للمقدمات صورتها الفنية – غالباً – إلا بقطاع آخر ، يصور فيه الشاعر بطولاته وقدراته الخاصة ، على أن يكون بطلا أساسيا لعمله ، لئلا يفهم استسلامه التام ، أو انهزامه المطلق فى المقدمة ، فسرعان ما يستعيد جانباً إيجابياً حياً فى شخصه ، يبرز من خلاله قادرا على أن يشق طريق الحياة ، ويصرف النظر عن الماضى الذى يسيطر عليه فى المقدمة ، فسرعان ما يفر منه ، ويتجاوزه ، حين يتخلص منها إلى حديث الرحيل ، ومن خلاله يصور أبعاداً نفسية جديدة ، تتنازع ضميره ، وفى النهاية يكاد يسيطر على كل العقبات ، ويتجاوز كل الصعوبات لتنتهى صورة الرحلة لديه بلحظة من لحظات التنوير – إذا استعرنا تعبيرات الصراع الدرامى – حيث يحط الشاعر رحاله ، وتهدأ عندئذ راحلته ، وتنتهى مسيرة القافلة عند أعتاب ديار ممدوحه . فهل يمكن تصوُّر البعد النفسى الحقيقى وراء تقليد الرحلة هذا إلا أن يكون صياغة جمالية لتلك الانتقالة النفسية التى يرفض فيها الشاعر الاستكانة أمام لحظة الموت ، أو التراخى أمام مشهد السكون والصمت فى المقدمة ، فهو يعيش هنا واقعا حركيا ينبض بالحياة، يتجدد فيه بالأمل ، مما يساعده على الوصول إلى موضوعه ، أو هو – بالنسبة له– شاطئ الأمان عنده يحط رحاله ، ويهدأ من عناء السفر ووعثاء الطريق . ومع الموضوع تكون للشاعر أكثر من وقفة ، قد تتداخل فيها الذاتية أيضاً أو تتصارع مع ما يسمى بالغيرية ، إذ يستغل الموقف فى موضوع القصيدة ليطرح من خلاله أفكاره ، ويعرض ما يقتنع به منها ، وليكن الممدوح أو المرثى أو المهجو– آنذاك – مشجباً لإسقاط ما يريده أو تصوير ما يقتنع به من الصورة المثالية للشخصية العربية ، أو أكثر صورها سلبية فى موضوع الهجاء بالطبع ، أو النموذج الحلم فى موضوع الفخر وأشباهه .

ومع الشعراء الكبار نلمس حرصاً دائباً على إدخال ذواتهم شركاء

لممدوحيهم فى موضوع القصيدة ، وكأن القسمة تصبح جائرة أحيانا خضوعاً لرغبة الشاعر ، فهو الذى يصوغ الفن ، ويتحكم فيه ، فليكن ملكاً له ما يريده فى المقدمة ومشاهد الرحلة ، وليكن موضوع القصيدة أيضا بمثابة مزاوجة بين موقفه الخاص وبين موضوع فنه ، ومن هنا كثر الازدواج فى موضوعات القصائد ، فعاش المدح مع الهجاء فى قصيدة واحدة ، كما عاش المدح مع الفخر أيضا فى قصيدة واحدة ، وكذلك كان الحال فى بعض القصائد بين المدح والعتاب وغيرهما من الموضوعات .

وقد تأخذ الصورة شكلا أكثر وضوحا عند بعض الشعراء ، كأن يدخل الشاعر ذاته فى نسيج الموضوع ، فينفذ إلى الفخر بنفسه أو بفنه حتى فى الموضوعات الغيرية ، وقد يسجل من خلال ذلك كله نظريته فى الشعر ، أو يعلن عما يقتنع به من طبيعته وأداته ووظيفته بشكل غير مباشر .

ومع خواتيم القصائد تبرز الذات مسيطرة تماماً على الموقف ، فليكن الحديث حكْمياً أو دعائيا أو غير ذلك ، ولأنه غالباً ما ينتهى إلى عرض موقف الشاعر من الحياة أو المجتمع ، ففى الخواتيم تتبلور الأفكار ، وتتكشف الرؤى الخاصة بالمبدع ، وكأن ثمة حرصاً على ألا تنتهى القصيدة إلا بظهور الذات أيضا ليكون لها البداية والختام جيمعاً .

وعلى هذا النحو نستطيع أن نقرر أن ذات الشاعر القديم كان لها حضور غالب على قصيدته مهما بدت القصيدة فى جنوحها الظاهر إلى الغيرية ، فهى غيرية واهمة وغير دقيقة . وغير دقيق نقدياً أن نطلقها بتلك البساطة على الشعر العربى ، ذلك أنها غيرية غالبا ما تحمل بين طياتها أعمق الصور الذاتية ، وغالبا ما تتكشف من خلال أدق المواقف الفكرية ، وتبين فلسفة الحياة التى يقتنع بها الشاعر . وبهذا الشكل تصبح القصيدة العربية المتهمة بتعدد موضوعاتها مجالا ثراً لاحتواء اضطرابات نفسية ، ودفقات شعورية متعددة الدرجات ، وإن كانت تسير فى اتجاه متقارب يبدو أحيانا محكوماً بالعاطفة ، وفى أحيان أخرى يبدو مشحونا بالفكرة والرؤية والعقلانية .

ففى المقدمات والرحلة نجد هذا الحس الشعورى الوجدانى الذى تكشفه التجارب سواء حَكَمْنا عليها بأنها معيشة فعلا من قبل صاحبها ، أو أنه سجّل براعة

فنية فى تمثُّلها وتخيُّلها . وفى موضوع القصيدة لا يخفى ذلك الحس العقلى الذى ترتسم من خلاله صورة الممدوح أو المهجوّ أوالمرثىّ ، ولذلك يستعين الشاعر – غالبا – بمقومات فكرية فى هذه المواقف كأن يلجأ إلى التاريخ القديم ، يلتمس منه الدليل ويأخذ العبرة ، أو أن يستعين بمصادر إسلامية من آيات قرآنية أو أحاديث نبوية ، أو غير ذلك فى دعم ما هو بصدده فى الموضوع . وربما استعان بمصادر أخرى ثقفها من البيئة العربية بتراثها الممتد من حكم العرب وأمثالهم ، وغير ذلك من فن القدماء فى مجال الشعر أو غيره من فنون القول .

وما يحدث فى موضوع القصيدة قريب مما يقع فى خاتمتها التى قد تتحول فى بعض الأحوال إلى تلخيص موقف الشاعر من ممدوحه ، أو بلورة رؤيته للحياة من حوله ، وفى كل الحالات تبدو الذاتية وقد نسجت خيوطها بدقة على كل جزئية من جزئيات القصيدة ، فإذا استطعنا تبيُّن تلك الذاتية من أول القصيدة حتى خاتمتها على هذا النسق ، بدا لنا غير صحيح وغير دقيق ما يتردد عن التفكك العضوى الذى تعانيه القصيدة العربية ، مما قد ينفر من درسها أو يسهّل للبعض التغيير ، والتعديل والحذف فيها أو الإضافة إليها بشكل عشوائى كثيرا ما يضيرها .

فإذا انتهت هذه الرؤية إلى أن الذاتية هى المحور الأساس الذى يتحكم فى القصيدة ويوجه حركتها الفنية ، ومعها تتصارع الغيرية أو تنطوى بين صفحاتها . تصبح الصورة الموضوعية للقصيدة العربية النمطية أكثر إقناعاً وإشراقاً . طالما كان محورها واحداً على هذا النحو . وبهذا تكون الإجابة النظرية على السؤال الأول قد انتهت ، لتبدأ من جديد فى شكلها التطبيقى وصورتها التحليلية من خلال النماذج الفنية لنصوص الشعر المختلفة .

ولاتكاد تنتهى هذه الإجابة النظرية أيضا حتى تلح على أذهاننا الصورة القائمة للسؤال الثانى ، تلك الصورة التى يتهم فيها الشعر العربى بأنه شعر مناسبات ، على ما أخذته كلمة «مناسبة» من قبح فى عالم النقد حتى تحولت إلى صيغة اتهام غريبة تكاد توجَّه إلى هذا الشعر دون غيره . ولذا يحسن أن نتعرف بدقة على مدلول «المناسبة» بعيدا عن تلك الصورة التى تتبنى منها جانبا واحدا سلبيا ، فالسؤال الذى يطرح للرد على هذا السؤال هو : هل هناك عمل فنى يمكن أن يصدر من فراغ ؟ فإذا كانت الإجابة بالنفى – وهذا حتمى بالطبع – أمكن أن

أى شاعر – فى الموقف الفنى – أىّ موقف – لا يمكن إلا أن يصدر عن موضوع أو تجربة ، وهذا الموضوع أو تلك التجربة هى ما يسمى بالمناسبة التى ينطوى عليه مدلولها .

وقد تبدو المسألة أكثر وضوحاً إذا تخلصنا من كلمة «مناسبة» بمدلول الاتهام لنتحاور من خلالها بدءاً من فراغ ، ذلك أن الفن – كما نسلم بذلك – موقف يقوم على الاختيار الإيجابى لشريحة ما تصبح موضوعاً له ، وهذا الاختيار هو ما يحمل فى داخله تيار الجدل والتفاعل ، أو التأثر والتأثير المتبادلين بين الذات وموضوعها ، وبذا يعدُّ هذا الموقف – فى أضيق صوره أو أشدها اتساعاً – مناسبة لنظم القصيدة ، وإذا كنَّا لانسلم كما سلم «ت. س إليوت» بأن فى الفن إمكانية هروب المبدع من الشخصية أو الواقع ؛ بل – على العكس من ذلك – إذ رأيناه مواجهة صريحة للشخصية والواقع ، بل هو صراع الشخصية من الداخل ، وأيضا صراعها من الخارج مع كل ما حولها على أرض الواقع ، حتى تعدَّ تجارب الشخصية فى تفاعلها مع معطيات الواقع صورة من صور المناسبات بهذا المفهوم.

إن مفهوم «المناسبة» على هذا النحو لاينبغى أن يقتصر – بأى حال من الأحوال – على الموقف السياسى للشاعر خاصة حين يتحول من خلاله إلى داعية سياسية ، أو مصلح اجتماعى ، فهذه ليست الوظيفة الوحيدة للشعر ، ولكن هذا المفهوم يمكن أن يتسع ليصبح قادرا على استيعاب كل المواقف الانفعالية والشعورية التى يصدر عنها الشاعر إلى نظم القصيدة وهى أيضا موفقة بين جمهوره . بل إننا فى أشد المواقف غيرية يمكننا تبيُّن ذلك الخيط الانفعالى المتدفق الذى يحدو بالشاعر إلى النظم فى أى موضوع ، فهل كان موقف أبى تمام فى فتح عمورية – مثلاً – حين أفرغ فيها انفعاله وتجاربه إزاء انتصار العرب على الروم ، وانتقام المعتصم لكرامة المرأة العربية المسلمة ولفكرة العروبة والإسلام على إطلاقها إلا مناسبة لبائيته المشهورة؟ وهل كانت بكائيات ابن الرومى على مدينة البصرة بعد تدمير الزنج لها إلا مناسبة تاريخية غاية فى القبح والرداءة ؟!

إن المناسبة بهذا الشكل تعادل الموقف الجلل ، أو الحدث الضخم الذى يدفع الشاعر دفعاً إلى النظم ، وليست وسيلة للتحقير من قيمة الأعمال الفنية أو التقليل من شأنها .

وتبقى بعد هذا الطرح مناقشة سريعة لاستعمال مصطلحى «التقليد» و«الأحياء» فهل يمكن أن نطلق على كل شاعر يعود بذاكراته إلى التراث ، يفيد منه أو يتناص معه أو يستمد من معينه شاعراً تقليديا؟ وهل كل عودة إلى التراث للاستعانة به تعتبر ردّة فكرية ، أو تحسب سرقة أو تقليداً غير محمود ، أم أنها صورة من صور الامتداد والتواصل والتلاقى مع هذا القديم؟

فمصطلح الإحياء قد يكون أكثر تحديداً ودقة فى الدلالة ، حين نتعامل مع حلقات مختلفة ومتنوعة فى مساق الحركة الأدبية يصبح فيها التراث ضرورة بشرط ألا يستعبد الشاعر ، وأن يظل الواقع الحضارى ضرورة أخرى على نفس الدرجة من الأهمية والخطر دون أن يقتلع الشاعر من جذوره وأصوله . فمشكلة الإحياء تضاف إلى مشكلة الشاعر المخضرم - مثلا - الذى لا ينتهى عنده الصراع بين جذب القديم والانتماء إلى الجديد إلا بالمزج بين تراثية الشكل وتجديد المحتوى . فإذا جاز لنا استخدام كلمة «تقليدى» لشاعر ما ، فهذا لايعنى أنه من طراز ردئ ، بقدر ما يعنى أنه قريب من تعميق الحس الإحيائى والصدور ، حين يبدو أكثر انجذابا من غيره إلى التراث ، أو أكثر إعجابا به ، فلا يستطيع لنفسه التمرد المطلق أو الرفض التام ، بل يزواج مزاوجة هادئة بين ما يكتسبه منه ، وما يفرضه عليه واقع العصر من تجديد يمكن أن يستوعبه الشكل القديم فى عباءته .

من هنا يمكن أن نطلق لفظ «مخضرم» على شاعر الجاهلية وصدر الإسلام معا ، فى مقابل الشاعر الإحيائى فى عصر بنى أمية ممن اشتدت لديهم الروح الجاهلية ، وكأنما قفزوا إلى العصر القديم قفزاً ينتهى إلى إحيائه فى الشعر الأموى.

ويبقى من حق الشاعر أن يضل وريثاً أميناً للتراث ، كما يضل من حقه أن يكون ابناً شرعياً لبيئته وظروف مجتمعه ، وفى كلتا الحالتين يظل دوره بارزا فى القدرة على إعادته على تشكيل القديم وإعادة صياغته ليستوعب كل معالم التجديد دون خوف أو وجل .

فمشكلة الحياة التى يناقشها ويختارها يستطيع تصويرها من خلال النمط الموروث ، وله أن يغير فيه ، وأن يضيف إليه حسب ما تقتضيه التجربة وظروف العصر ، على ألا يعنى هذا أن الشاعر قد أصبح جامدا أو رجعيا أو سلبيا لاسيما إذا استغل حريته فى اختيارالشكل الفنى ، كما اختار شريحة تجربته من بين مئات

الشرائح المطروحة أمامه في واقع الحياة .

فالتراث ملك للشاعر - أي شاعر - وله أن يفيد منه باعتباره أغلى ممتلكاته ، دون أن يهتم بالسرقة في كل حالات الإفادة ، ولذا يبدو ثمة نوع من التجني على مكانة الشاعر حين نسئ فهم كلمة «تقليدي» ، إلا في وضعها الدقيق حين تعني ضربا من تلك «الإحيائية» أو امتداد المعالجة للقديم ، مزجا بينه وبين الحس الخاص والواقع المتجدد ، بما يكفي لتحديد مكانته الفنية الحقيقية ، وقد تبقى ظواهر محددة يمكن أن يطرح فيها التقليد بمعني «المحاكاة» طبقا لظروف خاصة حكمت بعض الشعراء ، مما بدا في فنين محددين : فن النقيضة الأموية وفن المعارضة الشعرية التي لايخفي فيها الشاعر معالم التأثر والأخذ ، لأن كلا الفنين إنما يستهدف أداء وظائف محددة في مجال الفن والحياة على السواء ، خاصة حين يضاف إليهما أشباهما من مساجلات الشعراء أو مناظراتهم أو مطارحاتهم أو حواراتهم في رسائلهم أو مجالسهم الشعرية .

لعل تسجيل هذه الملاحظات في بداية الدرس النظري أو التحليلي ، ينتهي إلى مقولة مهمة مؤادها أن التعامل النقدي في التعرف على جماليات النص الأدبي من خلال مصطلحات معينة ، مثل التقليد أو المناسبة ، أو ظروف النص ، أو الوحدة الموضوعية لايعني - بالقطع - الإساءة إلى النص ولا إلى صاحبه ، بقدر ما يعني التعرف على الملابسات التي تصحب عملية الإبداع ، وتسهم بدور فيها ، أو - بمعنى أدق - تقف على دقائق هذا الإبداع حتى يخرج العمل في صورته النهائية الكاملة .

فإذا تعاملنا مع شاعر ، على أنه تقليدي ، فهذا لايعني انقطاعه عن عصره ، بقدر ما يعني أن تيار التراث كان عنيفا ، فاستطاع أن يجذبه أكثر من تيار التجديد ، ويحدث العكس مع الشاعر المجدد حين يشده تيار العصر بشكل أكثر عنفاً دون أن ينجح في الاغتراب عن تراثه ولا أن يتبرأ من تأثره به .

وبذا يمكن تبيّن الخيوط المزدوجة التي تشترك في جذب الشعراء إلى هذا التيار أو ذلك ، إذ يبين ما لها من أهمية وخطر في التعرف على جماليات النص الأدبي من الداخل ، وتبيُّن الحقيقة الجوهرية في علاقاته الخارجية التي تحكمه من خلال صلته الوثيقة بالمبدع ، أو ظروفه وظروف عصره على السواء .

(جـ) حـــدوده

تبدو مسألة التحديد مرتبطة بعدة مشكلات يتعلق بعض منها بالقياس الزمنى الذى ارتبطت به تلك الصراعات ، وهو قياس نسبى تحكمه كثرة الدراسات التى طرقت صراع العرب مع الروم مثلا طيلة العصر العباسى ، مما يدفع الباحث إلى التوقف غير العشوائى عند نهاية عصر بنى أمية باعتبار هذه الأنماط الصراعية ضربا من الكشف عن علاقات عربية ابتداء من الصراع القبلى الذى تعلقت بأهدابه حياة المجتمع الجاهلى ، إلى الصراع العقائدى بين التوحيدية والوثنية فى عصر المبعث ، إلى ضروب من التناحر والصراعات المتعددة التى عرفت طريقها عبر الحياة الأموية ابتداء من الصراع الإقليمى بين الشام والعراق ممثلا فى أنصار على وأنصار معاوية ، إلى ترجمته فى صورة صراع حربى تبلورت صورته فى حرب صفين ، تلك التى أفرزت ضروبا من الصراعات الحِزبِية والسياسية بعد ذلك منذ انشقاق الخوارج على علىّ ، واستقرارهم فى حروراء قرب الكوفة واستنكارهم مبدأ التحكيم ، إلى تمركز الشيعة فى الكوفة من أنصار على ، وبعد مقتله تكثر خلاياهم وتتعدد فرقهم وتستمر حلقة الصراع دائرة بينهم وبين بنى أمية وكذا كان حال الخوارج فى البصرة ، وتستكل الدائرة بموقف الحزب الزبيرى فى الحجاز .

ومن هنا كانت حدوده التاريخية على درجة من الاتساع التى قد يضيق بها البحث الأدبى ، ولكنه قد يحتاج إليها - أيضا - فى تبنى مسار الظاهرة وتتبع حركة تطورها ، وما ينجم عنها من نتائج ، أو يرتبط بها من سمات ، فإذا وجدنا الصراع القبلى الجاهلى - على سبيل المثال - يستعيد مجده على مستوى إحيائى فى عصر بنى أمية ، بدت الدراسة فى حاجة ملحة إلى هذا الاتساع وتأمل صوره ومبرراته ، وقياس أبعاده ، وتحديد ملامحه .

ومع تباين خطوط الحركة الأدبية ، وكذا أنماط الحياة العقلية ، عبر رحلة الشعر من الجاهلية حتى نهاية عصر بنى أمية تبدو الظاهرة فى حاجة إلى استجلاء كثير من جوانبها ، وتحديد المفارقات الدقيقة التى تحسم العلاقة بين كل اتجاه من هذه الصراعات لمحاولة تحديد ملامحه وأبعاده التاريخية .

ولما جانب هذه الحدود التاريخية يمكن تحديد الأطر الفنية التى تحكم

البحث ، والتى ترتهن – إلى حد كبير – بالاختيارات النصية كشفاً عن ضروب الصراعات المتنوعة التى تبسطها الحياة فى كل جيل على حدة ، ومن هنا يبقى اختيار النص ، وتناول القضية بمثابة مؤشر حتمى إلى أى من هذه الصراعات ، بما يكفى لتمييزها . والاستدلال عليها ، وعندئذ تختفى مقاييس الفحولة المرصودة سلفا ، لتظل حرية الاختيار واردة حول النص المنسوب إبداعاً لأى من الشعراء بين مغمورين ومشهورين على السواء ، وليس ثمة ضرورة للتعامل مع أمراء الشعر دون سواهم ، فكلما وجدت العلامة الدالة فى النص بدا جديرا بالتحليل والدراسة فى إطار الظاهرة الأدبية .

وربما انتهى بنا هذا التحديد فى تجاوزه للعصر التاريخى الواحد مدخلا إلى استكشاف ما وراء النص الشعرى إلى استمرارية البقاء عبر عصور الأدب المختلفة، فلم يكن كغيره من الأجناس الأدبية رهين نمط اجتماعى بعينه ، أو خلاصة مجموعة علاقات معقدة أفرزتها حقبة ما ، بل يتجاوز هذه الحدود ليقف فى منطقة التوازى مع الفن المسرحى من هذه الزاوية ، وإذا كان الصراع البشرى المتنوع أساساً لتبرير خلود المسرح بالذات على مدار عصور التاريخ ، فإن هذا الصراع ذاته يظل كامنا أيضا وراء الموقف الشعرى باعتباره الوجه الآخر للتعبير عن تلك الأنماط الصراعية التى عاشها الإنسان – بوصفه إنساناً – منذ مقتل هابيل على يد أخيه قابيل ، وبعدها تعددت الأطراف ، فعاش الإنسان فى صراعه الداخلى يجتر ذاته من الداخل ، فيصور أفراحها وأتراحها من خلال شعره ، أو راح يصارع قدره إن استطاع سبيلا إلى ذلك ، أو يصارع مجتمعه فيتمرد عليه حينا ، ويبدو له رافضا حينا آخر ، أو قد يغترب عنه حينا ثالثاً ، وهى الصيغة التى قد يفرض عليه المجتمع نفسه نظيراً لها حين يخلعه أويصر على طرده إذا حدث شرخ ما فى نظم علاقته به .

أضف إلى كل هذا طبائع الصراعات الطبقية بين الإنسان وأخيه الإنسان على مستوى الطبقة ، أو حتى على مستوى الفكر الذى تتنوع ضروبه بين مواد الإبداع ومواد الفكر إلى ما يشبه هذا من تداخل الثنائيات الفكرية مرة على مستوى الفكر العقائدى ، وأخرى على مستويات المد الحضارى والتفاعل مع مشكلات الآخر .

ومعنى هذا أن لغة الصراع يمكن أن تضاف إلى التبرير الواضح لاستمرارية الشعر باعتباره نوعاً أدبيا بسبب من غنائيته التى تعنى أن الشاعر يغنى ذاته ، ويحكى شخصه ، ويصور تجاربه الخاصة ، ويعكس تفاعلات ذاته مع كل ما حوله، ومن ثم كان للذاتية هذا الاستمرار والتجلى فى الشعر ، وإلى جانبها أيضا كان للصراع هذا الدور البارز الذى لعبه كجزء من هذه الذاتية ، ووجه من أوجه التعبير عنها فى إطار الصياغة الشعرية .

فإذا انتهينا إلى ترسيخ هذه الرؤية أمكن التجاوز عن حوارات طويلة حول مبررات غياب الفن المسرحى أوالفن الملحمى عن ساحة أدبنا العربى القديم ؛ ذلك أن الشاعر القديم - منذ الجاهلية - قد عبر عن نفسه حين ترجم صراعاته فى شعره ، وحكى بطولات مجتمعه من خلال فن القصيد الذى برع فيه ، وسجل نبوغه وتفوقه ، واتسق معه ، فكان - بمقياس التعبير نفسه - مسرحاً وملحمةً فى آن واحد ؛ ذلك أن شعر أيام العرب وحروب القبائل يظل بمثابة منظومة كبرى تحكى تاريخ بطولاتها التاريخية على لغة الشعر الملحمى لدى اليونان أو الرومان أو الفرس أو الهنود ، فلكل مجتمع - فى إطار هذا الفهم - نمطه الفنى الذى يعكس طبيعة علاقاته وصور إبداع أبنائه و، وفى غير شعر الأيام تتكشف العلاقات الاجتماعية وتتباين المستويات المعرفية للشعراء ومجتمعاتهم من خلال واقع هذا الصراع وتعدد درجاته ، وكذا تنوع أطرافه ، وتجدد صيغ التعبير عنه وتصويره موزعا بين البيت الشعرى والمقطوعة والقصيدة ، وبين ديوان الشاعر ككل ، أو حتى بين طوائف من الشعراء وفئات تلتقى حول فكرمعين يدخل ضمن واحد من أبواب ذلك الصراع ، وهنا تتعدد أطرافه بين الأنا والآخر ، أو بين القيمة المطروحة بين مقاييس الخير والشر أو الحق والباطل ، أو الفضيلة والرذيلة ، وهو تنوع قد ينسحب حين يتحول ذلك الآخر إلى أشكال مبهمة غائمة يلتقى حولها الشعراء كما يرد فى تصويرهم للوحة الدهر وشكوى الزمن ، إلى جانب تلك الصور الحسية التى قد يعكسها موقف الشاعر لأى من جوانب مجتمعة فى إطار الفكر أو تحليل نمط العلاقات السائدة .

الباب الأول

من صور الصراع في شعر المعلقات

الفصل الأول : فى المستوى القبلى :

١- بين القبيلتين .

٢- بين القبيلة والإمارة .

الفصل الثانى : على المستوى الفردى :

١- تمرد الأمير .

٢- ثورة العبد .

الفصل الأول
المستوي القبلي للصراع

١- بين القبيلتين .

٢- بين القبيلة والإمارة .

طرح مبدئى :

تبلورت حياة الجاهليين فى جانب كبير منها حول فكرة «القبيلة» ، باعتبارها الوحدة الأساسية ، أو اللبنة الأولى فى صياغة المجتمع فى ذلك العصر ، ونظرا لشرط «المواطنة» فى حياة القبيلة ، فقد ظهر الرابط الأساسى ممثلا فى «العصبية القبلية» أو رابطة الدم التى تشد أبناء القبيلة إليها ، وتلزمهم بواجباتهم نحوها أو تحدد حقوقهم لديها .

صحيح أن أفراداً ما قد تم انتماؤهم إلى غير قبائلهم ، بحكم فكرة الإجارة ، أو طلب «اللجوء القبلى» لمن خلع منهم من قومه ، ولكن هذا الخلع لم يكن قاعدة الحياة ، بل ظل بمثابة استثناء غير مقبول ، إذ لايخلع الفرد إلا بعد محاسبة دقيقة على موقفه القبلى ، إذا ما تنكر لفكرة الحمى ، أو رابطة الدم التى تشده إليها ، أو أخلى بالدستور الشفاهى الذى يربطه بها .

وتكاد بنية القبيلة تقترب بها من النمط العبودى السائد فى معظم المجتمعات القديمة البدائية حيث تتعدد فيها طبقات وتتضح الفوراق بينها بشكل بارز ، يسود فيها طبقة الأحرار أو السادة من أبناء القبيلة الخُلّص ، وهؤلاء لهم عليها كل الحقوق ، وهم يقفون خلفها باعتبارها حمىً يجب عليهم الدفاع عنه إذا هاجمه خصم ، أو أعلن عدوانه عليه عدو ، أو حاول أن ينال منه بأى من أساليب القهر . ولهذه الطبقة من أبناء القبيلة سلوكها الاجتماعى الذى ينم عنها وهو سلوك يحكمه منطق الثراء المادى ، وعدم النزول إلى مجالات الحياة الحرفية ، فلا رعى لهؤلاء السادة ولا سعى خلف الإبل ، بل تحكمِهم فكرة «الحمى» وتبنى قضايا القبيلة ، ومناقشة أمورها فى منتديات القوم . ليتْرك العمل اليدوى لفئة أخرى من عبيد المجتمع ، أو أولاد الإماء ، أو الفئة الدنيا التى قضت عليها القبائل بتحمل تبعات الرعى ، والحلب والصرّ ، على حد تعبير عنترة بن شداد ، ومن هنا سلبوا كثيرا من الحقوق ، وفرض عليهم الكثير من الواجبات ، فعاشوا بمعزل عن الحرية ، وبذلوا محاولات متعددة لنيل تلك الحرية أحيانا بشكل عملى عن طريق إثبات مكانتهم فى الفروسية والدفاع عن القوم ، وفى أحيان أخرى عن طريق الوهم أو الخيال الذى يعكسه اتباع مسلك مشابه لمسلك الأحرار ، كما حدث فى شرب الخمر

والمياسرة ، محاولة منهم لتجاوز طبقتهم ، والتخلص من عقدة العبودية التى حصرهم فيها المجتمع القبلى بصورة تحكمها المهانة .

وتبقى فى بيئة القبيلة طبقة أخرى من غير الخلصاء ، من أولئك الموالى الذين دانوا لها بالولاء ، دون تمتع بحق العصبية القبلية أو التحام برابطة الدم ، ولذلك لم يتحدد لهم كيان واضح حتى جاء الإسلام ، لتحل معه الرابطة الدينية محل الرابطة العصبية ، فينصف هؤلاء الموالى تحت قانون الدين الجديد الذى لا يفرق بين عربى وأعجمى إلا بالتقوى طبقا لقاعدة «إن أكرمكم عند الله أتقاكم» .

ولم يقف إسهام البناء الأساسى للقبيلة عند حد واحد بعينه ، أو زاوية محددة فى تشكيل كيان القصيدة الجاهلية ، بل امتد هذا التأثير ليضرب بجذوره فى اتجاهات مختلفة تبدو أحيانا متناقضة ، ذلك أن شعراء القبائل لم يكن أمامهم – حرصاً على تأكيد قبليتهم – إلا أن يدخلوا فى إطار «العقد القبلى» حرصا عليه ، ودفاعاً عنه ، واقتناعاً به ، مما انتهى بهم إلى صياغة محددة «للعقد الفنى» ، جاءت خلاصتها مشكلة تلك الوحدات الفنية المتداخلة التى عرفتها القصيدة العربية من مقدمات ، ورحيل ، وانتقال وموضوع ، وخاتمة .

وكانت النتيجة أن طلع علينا العصر بهذا النمط من فن القصيدة ، فبدا نمطاً أقرب ما يكون استجابة لإيقاع الحياة ، فى بطئها ، وجمودها ، بنمطيتها وثباتها ، إذ عد عقد القبيلة بمثابة «دستور» لاينبغى الخروج عليه ، وإلا طرد المتمرد خارجا من حماها ، واضطر إلى اللجوء إلى غيرها ، هنا يصبح من الطبيعى للشاعر الواحد أن يكرر نفسه بتكرار الوحدات الفنية ، أو يكرر الآخرين ليصبح للقصيدة الجاهلية شكلها النمطى الذى لا يتحول عنه من الشعراء إلا فى القليل النادر . على أن هذه الوحدات الفنية لم تكن لتأتى بهذا الشكل عبثاً ، أو بدت بمعزل عن واقع العصر أو نفسية الشاعر ، بل ظل ذلك الواقع وتلك النفسية على صلتهما الوثيقة بها ، بحيث يمكن الاعتداد بهما باعتبارهما من العوامل التى تسجل للقصيدة الجاهلية قدراً بارزا من التوحُّد العضوى والموضوعى ، من خلال التوافق النفسى الذى يجمع بين الجزئيات ، مهما بدا بينها من شقاق ظاهر هو وليد القراءة السريعة أو النظرة الخاطفة .

وعلى المستوى الاقتصادى يمكن أن نتبين فى ذلك البنيان المتعدد الأجزاء

صورة من حياة القبيلة فى تنقلها المستمر ، وقلقها ، وسعيها الدائب خلف وسائل العيش من منابت الكلأ ومصادر المياه ، ألم يكن هذا القلق وذلك الاضطراب المستمر هو النموذج المطروح بين جزيئات القصيدة؟ فإذا كان الأمر كذلك بقى الجانب النفسى الذى لم يثبت فيه الشاعر الجاهلى القلق على حالة معينة ، موشرا لمخاوف كثيرة من عالم المجهول وترقب الفناء ، مما راح يطرحها دائماً فى صورة تجارب فاشلة ، لم يكن أمامه بد من أن يستسلم فيها ، وينهزم ، ويسلم القياد للزمن أو المجهول فى نهاية المطاف ، لولا ما ينقذه من حديث الحياة التى يلتقط أنفاسه خلالها بالتدريج ، ليندفع من خلالها درجات إلى حس بطولى جارف يفرض من خلاله نفسه على واقعة فى حديث الرحيل الذى يضخم فيه حجم الذات ، ويرسم مشاهدها البطولية عبر المفازة التى يجتازها ، ومن هذا التحوُّل البطولى ينتقل إلى موضوع قصيدته ، وأخيرا إلى الخاتمة ، وكأنه يوزع ذاته بين مقدمة القصيدة وخاتمتها ، ليطرح من خلال هذا الكل كثيراً من مشكلاته وهمومه، مغرقا فى ذاتيته مهما بدا الموضوع غيريا .

وهكذا كان الموقف المطروح من خلال الشاعر القبلى الذى لم يجد وسيلة للانفصال عن قبيلته بل وضع فنه فى خدمتها ، وارتضى تكرار نفسه ، وتكرار الأجيال التى ورث فنها – أو عايشه – محافظاً على هذا النمط ، مقدساً إياه ، دون استعداد للخروج عليه أو التمرد ، باستثناء القليل من القصائد أو المقطوعات التى لم تصل إلى درجة القصيدة فى إحكام بنائها ، وغلب عليها أحيانا طابع الارتجال والسرعة ، أو غيرها مما جاءت فيها المقطوعة نظماً سريعاً ذاتيا ، لا يتقدم به الشاعر إلى قومه ، ولا يتحاور مع مجتمعه من خلاله . ولم تكن المقطوعة إذاً مقياساً للحس القبلى أو النمط التقليدى ، أو علامة دالة على العجز الفنى ، أو التدهور فى قدرات الشاعر ، بل جاءت وليدة ظروف طارئة صورت من خلالها المواقف اليومية ، على ما فيها من السرعة والعفوية والارتجال أو البديهة ، ذلك أن المقطوعة أو غيرها من الأشكال الفنية التى خرجت على النمط التقليدى للقصيدة العربية لم تصدر إلا عن فلسفة خاصة ، ارتضى أصحابها أصلا خروجهم على «عقد القبيلة» ورفضوا الالتزام بقوانينها ، وتمردوا على بنائها الطبقى ، ورفضوا طبيعة توزيع الثروة بين أبنائها ، وارتضوا لأنفسهم مسلكا خاصا لا يأبه بالخلع أو الطرد ، بل ربما حرص عليه رغبة فى حياة من نمط مختلفة ، مع تبرير الوسائل

مهما بدت عنيفة ضماناً لاستمرارية تلك الحياة حتى من خلال نهب أموال الأغنياء ، وتوزيعها على أبناء الطائفة . هنا تصبح الحياة قريبة من الموت ، أو هى أسوأ إذا لم يستطع الشاعر المتمرد أن يهيىء لنفسه ولجماعته حياة كريمة ، يبدو نمطاً متسقا مع طبيعة حياتهم يعكس ملامحها بأمانة وصدق ، ألم تكن حياتهم قائمة على عنصر السرعة بطابعها المتميز ؟ ، وهو التمايز الذى لا يمنع من تغيير شكل القصيدة النمطى ، لتسير فى تيار جديد يعكس نمط الفكر ، ويطرح فلسفة الحياة التى ارتضاها هؤلاء لأنفسهم ، مهما بدا فيها من العداء الاجتماعى لحياة القبيلة أو إعلان الصراع الصريح معها ؟

إن خلاصة الموقف هنا تكشف حقيقة موقف المقطوعة وموقعها وقد عاشت إلى جوارالقصيدة لدى كثير من الشعراء ، فلم تكن وقفا على طبقة معينة ، وإن صح انتشارها لدى المتمردين من الشعراء بشكل يلفت النظر ، إلا أنها وجدت سبيلها - أيضا - لدى شعراء القبائل ، وكأنهم رغبوا فى تنويع فنهم بين الإطالة والإيجاز حسب طبيعة المواقف التى يصدر عنها الواحد منهم . وبذا يصح التعرُّف على المقطوعة - بالدرجة الأولى - بعيداً عن تصوُّرها وكأنها شكل مبدئى للقصيدة ، أو باعتبارها قصيدة عفا عليها الزمن فضاعت معالمها الكبرى وتحولت بقاياها إلى مقطوعة عبر عصور التدوين ، أو أنها تصور عجز الشعراء عن نظم القصائد ، فليست لدينا فواصل دقيقة بين شاعر المقطوعة وشاعر القصيدة ، فعندنا لأصحاب الطوال الكثير من المقطوعات مما يدعم هذه الرؤية .

وبذا تلتقى الصورة الاجتماعية للحياة القبلية مع النموذج النمطى فى فن الشعر ، وقد عكس أبعادها ابتداء من سيادة العصبية ، والتسليم برابطة الدم كأساس لضبط العلاقات الاجتماعية بين طبقاتها المتعددة ، لتبقى قضايا القبيلة بعد ذلك موضعا لتبنى الشعراء لها سلما وحربا ، ففى كل الصراعات القبلية تبرز فحولة الشعراء فى الحرب اللسانية على نحو مشاركة فرسانها فى الحروب القتالية .

فمن منطق تلك العصبية ، والتنافس الدائم من أجل البقاء ، تعددت صور الصراع التى سادت بين القبائل .

ثم كانت الصورة الأخرى المواكبة لتلك الأنماط الصراعية مرتبطة بذلك التداخل الذى يمكن أن نتبينه فى هذا العصر المبكر بين اتجاهات شعراء العصر

بين مدرستى الطبع والصنعة ، أو العفوية والاحتراف ، فكلا الاتجاهين يعد استكمالا لتلك الصيغ الصراعية التى ازدحمت بها البيئة حتى مثلت سمتا عاما لها .

وقس على ذلك طبيعة الشخصية البدوية إذا أردت الغوص وراء أعماقها النفسية لتتراءى لك صراعاتها بين لغة الأنا المتصارعة من داخلها بين قناعتها بالعيش فى ظلال الجماعة ، وضرورة الانتماء إليها ، والالتزام بقضاياها ، وبين خلاصها إلى تأمل تجربتها الخاصة لتبحث عن هويتها الفردية فى زحام الأعباء القبلية والصيغة الاجتماعية العامة . إلى جانب تلك الصراعات بين الذاتية والغيرية من ناحية وبين الحيرة والقلق إزاء ذلك الانفصال والاغتراب من ناحية أخرى .

وتمتد صيغ الصراع لتشمل كل جوانب حياة الجاهلية حتى فى حوار الإنسان مع الطبيعة وما قد يكشفه أيضا من صراعه مع الصحراء ومحاولة قطعها من خلال الرفاق ، أو صراعه مع حيوانها ووحشها ، مما قد يتنافى مع مواقف أخرى تبدو فيها لغة المصالحة أساساً لعلاقته بها ، بل لتوحده معها على نحو ما تعكسه لوحات توحد الشاعر مع ناقته ، أو جواده ، استكمالا لتوحده مع الصحراء ذاتها إن حدث بينه وبينها هذا الاتساق ، وهو قليل إذا قيس بصراع المتناقضات التى تزدحم بها الحياة ابتداء من صراع الحياة ذاتها أمام ظاهرة الموت ، إلى صراع الطلل نفسه بين رموز الفناء ورمزالبقاء بما يطرحه من مظاهر عمران ماضيه أمام مشاهد خراب حاضره . وأمام هذا التعدد الصراعى تتعدد البواعث التى تدفع بشعراء البيئة إليه أساساً ثم إلى تصويره شعرا ، إذ غالبا ما يندفع القبليون إلى هذه الصراعات الدامية من أجل البقاء تعلقا بوسائل العيش أو تسجيل معالم السيادة ، وإثبات الذات القبلية الكبرى ، وضمان كسب الجماهيرية القبلية وتحقيق الزعامة والتفرد .

هو تعدد يقابله أيضا ذلك التنوع إذا وضعنا فى الاعتبار اتساع العلاقات القبلية مع الأمم المجاورة لتدخل - بدورها - طرفا فى هذه الصراعات ، وعندئذ تحكى القصيدة الجاهلية طبيعة متميزة لنمط صراعى بين القبيلة العربية وبين جارها الفارسى على نحو ما سنراه فى حينه حين نعرض لموقف عمرو بن كلثوم

فى معلقته . فعن لغة الصراع يتكشف تاريخ القبيلة على مستوى البنية والتكوين الطبقى ، ثم تتضح أبعاد هذا التاريخ فى صورة أكثر اتساعا من خلال نزاعات القبائل وطبائع الصراع بينها على تعدد أسبابه ، وتزداد الدائرة اتساعا فى صراعات القبيلة مع من جاورها بحكم الاحتكاك الحضارى .

★ صور الصراع فى المعلقات ★

تبدو قيمة المعلقات فى تاريخ الأدب العربى من كونها مجموعة شعرية لها خصائصها المميزة ، كانت لها القدرة على إرضاء ذوق المجتمع الجاهلى فترة والتعبير عن تجاربه الفردية والقبلية ، وفيها تمثلت سمات القصيدة العربية منذ اكتمل لها النضج الفني فى ذلك العصر . وقد تعددت أسماؤها التى التفت حول تحديد مكانتها الفنية وأهميتها فى العصر الجاهلى فسميت «بالمعلقات» ، «والسبع الطوال» ، «والقصائد المشهورة» أو «المشهورات» ، «والمذهبات» ، «والسموط» بمعنى القلائد ، وهى مسميات وردت مؤخرا فى عصر التدوين ولم تطلق عليها فى عصرها .

والمشهور فى عدد المعلقات أنها سبع ، وأصحابها من الشعراء المشهورين فى العصر الجاهلى هم : امرؤ القيس بن حجر الكندى ، طرفة بن العبد البكرى ، زهير بن أبى سلمى المزنى ، عنترة بن شداد العبسى ، لبيد بن ربيعة العامرى ، الحارث بن حلزة اليشكرى ، عمرو بن كلثوم التغلبى ، وعند غير حماد بلغت تسعا كما شرحها أبو جعفر النحاسي وعند التبريزى بلغت عشراً .

ومن الواضح أن شدة اهتمام العرب بهذه المجموعة الشعرية ، واعتزازهم بها ، هو ما دفعهم إلى محاولة الاحتفاظ بها شفاها طيلة رحلة الشعر الجاهلى حتى جاء عصر التدوين ، حيث اختارها وجمعها حماد الرواية ومن بعده تعددت رواياتها حسب من قاموا على شروحها ثم تحقيقها وتوثيقها وتحليلها من الرواة واللغويين والباحثين مما أدى إلى المغايرة فى عددها والتعددية فى مرويات بعض أبياتها ومفرداتها .

وقد دأبت بعض الدراسات الحديثة على التشكيك فى نسبة المعلقات إلى أصحابها الحقيقيين من الشعراء الجاهليين ، ومعظمها دراسات استشراقية لمرجليوت ونيكولسون وبلاشير ، وإليها تضاف رؤية الدكتور طه حسين حين شكك فى الشعر الجاهلى بعامة ، والمعلقات منه بصفة خاصة ، وعلق جانبا من القضية بسبب الرواية الشفهية التى اعتمد عليها العرب فى نقلها ، وأنها لا تمثل حياة العرب ولاسيما الدينية ، وأثار بذلك قضية الانتحال التى اجتهدت كثير من الدراسات فى تناولها بالتحليل والرد والمناقشة ، كما ورد عند الدكتور شوقى

ضيف فى كتابه (العصر الجاهلى) ، والدكتور ناصر الدين الأسد فى (الشعر الجاهلى ومصادره التاريخية) وغيرها من الدراسات المتخصصة التى عاصرت أزمة الانتحال أو جاءت رد فعل لطرحها على غرار نقض الشعر الجاهلى لمحمد الخضر حسين وغيره من الدارسين .

وحين نتجاوز قضية توثيق المعلقات ، وهى ليست محل نقاش أو جدل هنا لكثرة ما دار حولها من درس موضوعى ، انتهى بها إلى هذا التوثيق وصحة نسبتها إلى أصحابها ، يبقى لها دورها بارزا فى تسجيل الصورة الناضجة للقصيدة الجاهلية ، وتناول موضوعات الشعر الجاهلى عدا فن الرثاء ، ففيها الغزل ، والوصف ، والفخر ، والحماسة ، والمدح ، والحكمة ، والهجاء ، وهى الموضوعات التى شغلت الشاعر الجاهلى ، ومن خلالها عبر عن واقعه النفسى والاجتماعى معا. ومن خلالها – أيضا – تشكلت صورة القصيدة وارتسم منهجها النمطى الذى تداولته الأجيال التالية ، وقد تبلور هذا المنهج فيما يسمى بمقدمة القصيدة ومشهد الرحلة ، ثم موضوعها الأصلى ، وخاتمتها . فمع حديث المقدمة يأتى غالبا حديث الرحيل متمما لها . وبقيت المعلقة شاهداً أميناً على حياة العصر الجاهلى وواقعه الفنى ، وإن لم تكن النموذج الوحيد ، إذ إن كثيرا من شعراء العصر – من غير أصحاب المعلقات نظموا قصائدهم على نفس المنهج ، ظلت للمعلقات قيمتها التاريخية الراسخة فى نفوس أبناء العصر الجاهلى ، ولذا أصبحت أهلا للاحتذاء فى الشكل الفنى حتى فى غير عصرها .

وعلى مستوى الرواية ودرجة الثقة تحفل الحياة الأدبية برصيد آخر من الشعر الجاهلى نطمئن إلى نسبته وسلامة مصادره ، ودقة رواته على النحو الذى عرضه المفضل الضبى فى اختياراته الشعرية المشهورة باسم المفضليات ، وكذا الأصمعى فى الأصمعيات ، إلى جانب المختارات الأخرى التى جمعها أبو زيد القرشى فى جمهرة أشعار العرب ، ثم ما توقف عنده رجال الحماسات من اختيارات شعرية متميزة فى أبواب الحماسة ، فكانت إسهاما له أهميته فى استكمال تدوين الشعر الجاهلى وجمعه .

وربما ينتهى التركيز هنا على المعلقات إلى اعتبارها المادة التى سنتوقف عندها منها الآن ، وقد حاولنا تصنيفها فى ظلال هذا التصور تبعا لضروب الصراعات القبلية التى صورت تلك المعلقات جوانب بارزة منها .

١- بين القبيلتين (مدحة زهير)

وموضع الرؤية هنا معلقة زهير بن أبى سلمى ربيعة بن رباح بن قرة بن الحارث (١) ... ... أحد الثلاثة المقدمين على سائر الشعراء فى العصر الجاهلى ، اختلف فى تقديم أحد الثلاثة على صاحبيه ،فأما الثلاثة فلا اختلاف فيهم وهم : امرؤ القيس ، وزهير ، والنابغة الذبيانى .

شهد له كثيرون بمكانته الشعرية ، فرآه جرير شاعر الجاهلية ، وقال عمر ابن الخطاب (رضى الله عنه) لابن عباس : إنه شاعر الشعراء ، وقدمه قدامة بن موسى على سائر الشعراء أيضا ، وسجل له الأحنف بن قيس أنه أشعر الشعراء .

ربما شجع زهيرا على بلوغ تلك المكانة طبيعة البيئة التى نشأ فيها إذ كان من أفرادها خاله بشامة بن الغدير ، وهو شاعر مجيد ، فكان زهير وكثير من قومه شعراء ، فلم يكن خاله وحده شاعرا ، بل كان أبوه شاعرا كذلك ، كما كانت أخته سلمى شاعرة ، وكان ابناه كعب وبجير شاعرين ، وكان حفيده المضرب بن كعب ابن زهير شاعرا أيضا .

تعددت مجالات نظم الشعر عند زهير ، وكان أكثرها حظا من فنه موضوع المدح ، إذ نظم معلقته فى مدح هرم بن سنان والحارث بن عوف ، وقد حملا دية هرم بن ضمضم في ما لهما ، وبقصيدة قافية له عظم أباه وإخوته . ويبدو أن عمر (رضى الله عنه) أعجب بمدائحه فى هرم بن سنان - بصفة خاصة - فأثني على شعره من خلالها ، وقال لبعض ولد هرم : أنشدنى بعض مدح زهير لأبيك ، فأنشده ، فقال عمر : إن كان ليحسن فيكم القول وقد خلدكم ذكره لكم .

نأى زهير بنفسه وشعره عن التكسب وطلب العطاء ، ورفض أن يعيش مأجورا من خلال فنه ، إذ يروى أن هرما كان قد حلف ألا يمدحه زهير إلا أعطاه ولا يسأله إلا أعطاه ، ولا يسلم عليه إلا أعطاه : عبدا أو فرسا ، فاستحيا زهير مما كان يقبل منه ، فكان إذا رآه فى ملأ قال : عموا صباحا غير هرم ، وخيركم استثنيت .

وكما كثر ثناء معاصريه على فنه ، تكرر إعجاب بعض المتأخرين بشعره ، إذ أثنى عثمان بن عفان (رضى الله عنه) على شعر له ، وأعجب عبد الملك بن مروان بشعره فى مدح آل أبى حارثة .

---

(١) تراجع ترجمته وأخباره في الجزء العاشر من الأغاني ص ٢٢٨ وما بعدها .

ولم يقف مدح زهير على هرم أو الحارث ، بل مدح قومه أيضا وافتخر بهم، وذكر فى شعره غطفان وأخواله من بن مرة ، وكثر ثناؤه عليهم ، وبدا لسانا مدافعا عن قومه ، إذ يروى أن رجلا من غطفان شكل بنى عليم بن جناب فهجاهم زهير .

امتاز شعره عن بقية شعراء عصره ، فكانت حجة من قدمه أنه كان أحسنهم شعراً ، وأبعدهم من سخف ، وأجمعهم لكثير من المعانى فى قليل من الألفاظ ، وأشدهم مبالغة فى المدح ، وأكثرهم أمثالا فى شعره . وقد كثرت حوله الروايات وتعددت الأخبار حتى قيل أن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) نظر إليه وله مائة سنة ، فقال : «اللهم أعذنى من شيطانه ، فما لاك بيتا بعدها حتى مات».

ولم تقف صورة زهير عند حديث التاريخ كما سجلها له ، بل شارك ابنه كعب فى رسم تلك الصورة فى فنه حين قال فيه متفخرا به من خلاله .

فإن تسأل الأقوام عنى فإننّى ... أنا ابن أبى سُلْمى على رَغْم من رَغم.

أنا ابنُ الذى قد عاش تسعين حجةً ... فلم يُخْزَ يوماً فى مَعَدّ ولم يُلَم.

وأكرمَهُ الأكْفاءُ فى كل مَعْشَر ... كرام فإن كَذَّبتنى فاسْأل الأمَم.

أتى العُجْمَ والآفاقَ منه قصائد ... بقينَ بقاء الوَحْى فى الحجَر الأصَمّ.

أنا ابن الذى لم يُخْزِنى فى حياته ... ولم أخْزه حتى تَغيَّب فى الرَّجَم.

فأعْطِيَ حتى مات مالاً وهِّمة ... وورّثنى إذ ودّع المجدَ والكرم.

وكان يحامى حين تنزلُ لَزْبة ... من الدهر فى دبيانَ إنْ حَوْضُها انهدم.

أقول شبيهاتٍ بما كان عالماً ... بهن ومن يشبهْ أباه فما ظَلَمْ.

وأشبهتُه من بين مَنْ وطِيء الحصى ... ولم ينتزعنْى شبهُ خال ولاابن عم.

أعيّرتنى عزّا عزيزا ومعشرا ... كراماً بنّوا لى المجدَ فى باذخ أشمّ.

هُم الأصلُ منى حيث كُنت وإننى ... من المزَنيّين المصفّين بالكرم.

هُم ضربوكم حيث جرتُم عن الهُدَى ... بأسيافهم حتى استقمتم على القيم [1].

---

(١) ديوان كعب ص ٦٤. الوحي : الخفي ، والوحي :الكتاب . اللزبة : الشديدة . إن حوضها انهدم : أي إن نالها سوء . القيم : القصد .

فهو يرسم من خلال جيله مكانة أبيه التى يراها بهذا الشموخ ، باعتراف الأقوام وشهادتهم له ، ويسجل فى الأبيات أبعاد حياة زهير الاجتماعية ابتداء من تحديد سنى عمره إلى مكانته الاجتماعية فى قومه ، إلى أصالة نسبه وعراقته ، كما يسجل الجانب الفنى الذى رفع من شأنه ، وكان سببا فى إكرام الأقوام له ، وتخليدهم إياه بعد موته ، وهو يشبه أباه فى ذلك كله ، أو - على الأقل - كانت هذه أمنيته التى لم يضمرها فى نفسه ، بل راح يعلنها أمام قومه وأعدائه على السواء .

وإذا كان ابنه كعب قد حرص على تسجيل كل ملامح حياته على هذا النحو، فقد دأب غيره من الشعراء المتأخرين على عرض اسمه فى موطن المفاخرة بالشعر ، أو تسجيل القدرة على التبارى معه ، والدخول مع فنه فى حلبة المنافسة . ويأتى الفرزدق فى عصر بنى أمية ، وفى أشد فترات التنافس الإحيائى حول الفحولة فى فن الشعر ، ليحدد مكانة زهير فى صدر قائمة شعراء العصر الجاهلى ، ممن لمعت أسماؤهم مع تدفُّع الحركة الأدبية فى عصرهم ، وأثرت فيما تلاها من عصور الأدب ، يقول الفرزدق لممدوحه مفتخراً بفنه :

سأجزيك معروف الذى نلتنى به	بكفّيك فاسمع شعر من قد تنحّلا.
قصائد لم يقدر زهير ولا ابنه	عليها ولا من حوّلوه المخبّلا.
ولم يستطع نسج امرئ القيس مثلها	وأعيَا مراقيها لبيداً وجَرولا.
ونابِغَتَىْ قيس بن عيلان والذى	أراه المنايا بعدما كان قولا (١) .

وبذا تظل مكانة زهير متجددة مع تجدد حركة الشعر فى عصوره المختلفة، ويظل اسمه متصدرا أسماء فحول شعراء عصره ، وموطن المنافسة لدى كبار شعراء العصور التالية على نحو ما سجله الفرزدق فى هذه الأبيات وأشباهها .

ثم يبقى لزهير زعامته لمدرسة فنية متميزة فى فن الشعر ، أكمل أسسها ، وأصبح فيها مبدعاً وراوية فى آن ، منذ استمد أصولها من أوْس بن حجر والطفيل الغنوى وبشامة ، ثم تتلمذ عليه فيها من بعده ابنه كعب ، إلى أن أخذت طريقها

(١) ديوان الفرزدق ٢/٢٩٦ .

التاريخى عند الحطيئة وكثيرّ عزة وجميل بثينة ، وغيرهم من شعراء عصر بنى أمية .

وتسهم مدرسة زهير فى تصوير مكانته فى الجاهلية ، كما تسجل له دوره البارز في تأصيل صنعة الشعر التى أثّرت فى حركة الأدب ، وبها تجاوز عصره حيث ركزه فى فنه على الإجادة ، ومزاولة مهنة الفنان فى دقة التنقيح ، ومعاودة النظر فى بنية القصيدة وصورها الجزئية ، ثم اختيار المعجم اللفظى فى شدة من الحرص والأناة على مستوى مفرداته وتراكيبه معا ، بعيدا عن الارتجال أو سرعة التعامل مع الأداة ، أو تسطيح الصورة دون استقصاء جوانبها .

على أن مكانة زهير فى زعامة تلك المدرسة لا يقل عنها أهمية وخطراً فى الشعر العربى موقفه من فن المدح الذى كثر توجيه سهام الاتهام إليه من قبل بعض النقاد والباحثين ، باعتباره باباً واسعاً من أبواب النفاق فى الشعر العربى ، ذلك أن زهيرا قد نأى عن هذا السياق ، بل ربما نقضه تماما حين أصدر فنه خالصا من منظور الصدق الفنى والاجتماعي معاً ، إذا اتسقت نفسه مع موضوعه، وراح يترنم بذلك الموقف الحضارى الذي أعجب به حول قضية السلام ، قصدا إلى الخلاص من شريعة الغزو التى شقّ سبلها عبر نفوس الجاهليين ، حتى أصبحت قاعدة عامة فى حياتهم أو كادت ، فكانت معلقته صورة من إخلاصه لقضية السلام ، جمع صورها من خلال المتناقضات ، فراح بين صيغ التهديد والإقناع يتلمس فنه ، ويرسم بدقة متناهية أكثر من لوحة فنية لقضية الحرب ، وقضية السلام ، كما عاشها واقتنع بها . وأثناء هذا كله ينطلق معبرا عن دقة أستاذيته وتلمذته فى مدرسته الفنية التى رأى النقاد فى أصحابها «عبيد الشعر» لكثرة ما وفروه له من التمهُّل والدقة والتنقيح ، ورأوها عند زهير – على سبيل المبالغة – فى فن الحوليّة التى تعكس من الروّية والأناة أدق صورها .

تدور معلقة زهير حول مجموعة أفكار تبدو متصارعة ،وإن كانت تجمعها وجدة شعورية وفكرية متقاربة ، أساسها إعجابه بقضيته ، وبموقف ممدوحيه منها، من ناحية ، واتساقه مع نفسه تجاه موضوعه وتفاعله مع مقدماته وخواتيمه من ناحية أخرى ، ولذا يبدو توزيع لوحات المعلقة إلى حديث يقف فيه مع الطلل والظعينة ، إلى موضوع المدح ورسالته التى يوجهها إلى الأحلاف ، داعياً إلى السلام ومنفرا من الحرب ، إلى خاتمة حكمية يرسم فيها لوحة كاملة من تقارير تكشف عن طابع حياته وخلاصة رؤيته لها وطبيعة فلسفته فيها ، ومعه

فى المعلقة يقول زهير :

(١) أمنْ أم أوفَى دمنةٌ لـم تَكـلَّم ... بحـومـانة الدرّاج فـالمُـتَـثلَّم
(٢) ودار لهـا بالرَّقْـمَـتَنْ كـأنّهـا ... مـراجيعُ وَشْمٍ فى نَواشرِ مـعْـصَم
(٣) بهـا العينُ والآرَامُ يَمْشـينَ خلفَةً ... وأطلاؤهَا يَنْهَـضْنَ من كل مَـجْـثَم
(٤) وقفتُ بها من بعد عشرين حجّةً ... فـلأيا عَـرَفْتُ الدَّارَ بَعْـدَ تَوهُّم
(٥) أثافيَّ سُـفْعاً فى مُعَرَّس مرْجَلٍ ... ونُؤْياً كَـجِـذْم الحَـوْض لم يَتَـثَلَّم
(٦) فلّمـا عـرفتُ الدّارَ قلتُ لرَبْعهـا: ... ألا عِمْ صَـبـاحـا أيُّهـا الرَبْعُ واسْلم
(٧) تبـصَّرْ خَليلى هل ترى من ظَعائنٍ ... تحـمَّلْنَ بالعَلْيـاء من فـوق جُـرْثُم؟
(٨) عَلَون بأنماطٍ عِـتَـاقٍ وكلّةٌ ... وراد حَـوَاشِـيْهـا مُـشَـاكِـهَـة الدَّم
(٩) ووَرَكْنَ فى السُّوبان يعلُون مَتْنَه ... عـلـيـهِنّ دلُّ النّاعـم المتنعّـم

---

(١) الحومانة : ما غلظ من الأرض . الدراج والمتثلّم : موضعان .

(٢) الوشم : نقش بالإبرة في الذراع شبـه به زهير آثار الدبار . النواشر : عصب الذراع . المعصم : موضع السوار من الذراع .

(٣) العين : بقر الوحش . الآرام : الظباء . المجثم : المربض . الإطلاء : ج طلا وهو ولد البقرة وولد الظبية الصغير .

(٤) اللأي : الجهد . الحجة : السنة . التوهم : التفرس وقدة التعرّف على الشيء .

(٥) الأثافي : الحجارة التي تجعل عليها القدر . السُّفع : السود تخالطها حُمرة . معرس المرجل: حيث أقام المرجل . النُّوي : حاجز يرفع حول البيت يحميه من التراب . جذم الحوض : أصله .

(٦) عم صباحاً : دعاء . الربع : موضع الدار . الخليل : الصاحب أو الصديق أو الرفيق .

(٧) الظعائن : النساء الراحلات على الإبل . العلياء : موضع . جرثم : ماء لبني أسد . تحمّلن : رحلن .

(٨) علون بأنماط : أي طرحوا على أعلى المتاع أنماطاً وهي التي تفترش ثم تعلو الظعائن عليها لما تحملن . الكلة : الستر . المشاكهة : المشابهة . الوراد : ج ورد وهو الأحمر .

(٩) وركْنَ : ملن فيه . المتن : ما غلظ من الأرض وارتفع .

(١٠) كأنَّ فُتَاتَ العِهن فى كل منزلٍ نَـزلْـنَ بـه حـبُّ الـفـنـا لـم يُـحَـطَّـم

(١١) وفيـهنَّ مَلْهًى للصديق ومنظرٌ أنيق لعَـيْنِ الناظر المُـتَـوَسِّم

(١٢) بكَرْنَ بُكوراً واستَحَرْنَ بسُحْرَةٍ فَـهُنَّ لوادى الرَّسِّ كـالـيـد للفَمِ

(١٣) جَـعلْنَ القنَان عن يمينٍ وحَـزْنَهُ ومَنْ بالقَنَان من مُـحِلٍّ ومُـحْـرِم

(١٤) ظهَـرْنَ من السُّوبان ثم جَزَعْنَهُ على كلِّ قَـيْنِي قَـشِـيبٍ مُـفَـأمِ

(١٥) فلمـا وَرَدْنَ الماء زُرْقاً جِـمَـامُـه وضَـعْنَ عِـصِيَّ الحَاضِـرِ المُتَـخَـيِّـم

(١٦) سعى ساعيَا غيظ بن مُرَّةَ بَعدَمَا تبَـزَّلَ مَـا بين العـشـيـرة بالدَّم

(١٧) فأقسمتُ بالبيتِ الذى طاف حولَه رجـالٌ بَنَوْهُ مِن قُـريش وجُـرْهُم

---

(١٠) العِهن : الصوف المصبوغ . الفنا : شجر ثمره حب أحمر وفيه نقط سود . لم يحطم : أي صحيح لأنه إذا كسر له لون غير الحمرة .

(١١) المتوسم : الناظر الذي يتفرس بنظره . ملهي للصديق : بقايا جمال تستحق الغزل .

(١٢) السحرة : السحر . استحرن : خرجن في السحر أو في وقت البكور . الرس : البئر ، واسم موضع . كاليد للفم : أي يقصدن لهذا الوادي فلا يخطئنه كما لاتخطئ اليد إذا قصدت الفم .

(١٣) القنان : جبل لبني أسد . الحزن : ما غلظ من الأرض . المُحِلّ : الذي لا عهد له ولا ذمة ولاجوار . المحُرِم : الذي له حرمة وذمة من أن يغار عليه .

(١٤) ظهرن : خرجن . السوبان : اسم واد . جزعنه : أي قطعنه . قيني : أراد قتبا منسوبا إلي بلقين وهم حي من اليمن تنسب إليهم الرحال ، وربما كانت النسبة إلي القين بمعني الصانع . القشيب : الجديد . المفأم : الذي وسع وزيد فيه بنيقتان من جانبيه ليتسع والفأم المراكب الواسعة .

(١٥) زرقا جمامه : أي صاف . الجمام : ج جمة وهي مجتمع الماء . الحاضر : الذين حضروا الماء وأقاموا عليه . المتخيم : الذي اتخذ خيمة . وضمن عصي الحاضر : أي أقمن علي الماء واستقررن من حوله في ذلك المكان .

(١٦) الساعيان : هما الحارث بن عوف وهرم بن سنان . غيظ بن مرة : حي من غطفان . تبزل بالدم : تشقق وتمزق بسبب الحرب .

(١٧) فأقسمت بالبيت : يعني الكعبة . جرهم : أمة قديمة كانوا أرباب البيت قبل قريش .

(١٨) يميناً لَنعْمِ السَّيِّدان وجُدْتُما　　على كلِّ حالٍ من سَحيلٍ ومُبْرَمِ

(١٩) تداركتُما عبساً وذُبْيانَ بعدما　　تفَانوا ودقُّوا بينَهُم عطْرَ مَنْشمِ

(٢٠) وقد قُلْتما: إنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ واسعاً　　بمالٍ ومعروفٍ من الأمرِ نَسْلَمِ

(٢١) فأصبحتُما منها على خيْرِ مَوْطِنٍ　　بعيدَيْن فيها عن عُقوقٍ ومأثَمِ

(٢٢) عظيمَيْن فى عُلْيا مَعَدٍّ وغيرها　　ومن يستبحْ كنْزاً من المَجْدِ يَعْظُمِ

(٢٣) فأصبح يَجْرى فيهُم من تلادكُم　　مغانمُ شتى من إفالِ المُزَنَّمِ

(٢٤) تُعَفىَّ الكلُومُ بالمئين فأصبَحتْ　　يُنَجِّمُها من ليس فيها بمُجرِمِ

(٢٥) ينجمُها قومٌ لقومٍ غَرامَةً　　ولم يُهَرِيقُوا بينهُ ملْءَ محْجَمِ

(٢٦) فَمنْ مُبْلغُ الأحْلافِ عَنىِّ رسَالَةً　　وذُبْيانَ: هَلْ أقسمْتُمُ كلَّ مُقْسَمِ؟

---

(١٨) من سحيل ومبرم : علي كل حال من شدة الأمر وسهولته علي سبيل الكناية . والسحيل : الخيط المفرد ، والمبرم : الفتول المزدوج .

(١٩) منشم : امرأة عطارة من خزاعة كانوا يتشاءمون بعطرها وكثرت حولها الروايات الموحية بذلك التشاؤم وضُرب بها المثل .

(٢٠) واسعا : مكيناً مؤكداً . نسلم : أي نسلم من أمر الحرب وننجو من التورط فيها وتزول أخطارها .

(٢١) علي خير موطن : أي أصبحتما من الحرب علي خير منزلة وأعلي رتبة . العقوق . قطيعة الرحم .

(٢٢) عليا معد : أشرافها وأفضل القوم فيها . يستبح . يجده مباحاً . الكنز : هنا كناية عن الكثرة . يعظم : أي يجئ بأمر عظيم أو يرتفع شأنه وتعظم مكانته ودرجته بين قومه .

(٢٣) الإفال : صغار الإبل وكانوا يغرمونها في الدية . المزنم : الجمال المشهورة ، والمزنم من الإبل الكريم له زنمة ، وهي شئ يقطع من أذن البعير فيترك معلقا . التلاد : المال القديم أو الموروث . والطريف : المال المستحدث أو المكتسب .

(٢٤، ٢٥) تَعفَي الكلوم : تُمحي الجراح بدفع المئات من الإبل . ينجمها : تجعل نجوماً ، والنجوم جمع نجم وهو الدفعة من الغرامة تؤدي في وقت معين ، أي تُدفع أقساطاً .

(٢٦) الأحلاف : أسد وغطفان وطيئ . هل أقسمتم : هل حلفتم يميناً موثقة لتفعلن مالا ينبغي.

(٢٧) فلا تكتمنَّ اللهَ ما فى نفُوسكم ... ليَخْفَى ، ومهما يُكتَمِ اللهُ يَعْلَم

(٢٨) يؤخَّرْ فيُوضَعْ فى كتابٍ فيُدَّخَرْ ... ليوم الحساب أو يُعَجَّلْ فيُنْقَم

(٢٩) وما الحربُ إلاَّ مَا علِمتم وذُقْتُمُ ... ومَا هُوَ عَنْهَا بالحديث المُرجَّم

(٣٠) متى تبعثوها تبعثوها ذَميمَةً ... وتَضْرَ إذَا ضرَّيْتُمُوها فتَضْرَم

(٣١) فتعركُكُمْ عَركَ الرَّحى بثِفَالِهَا ... وتلقَحْ كِشَافاً ثم تَحْمِلْ فتُتْئِم

(٣٢) فتُنْتِجَ لكُمْ غِلْمَانَ أشأمَ كلُّهم ... كأحْمرِ عادٍ ثم تُرْضِعْ فتَفْطِم

(٣٣) فتُغْلِلْ لكم مَا لا تُغِلُّ لأهْلِهَا ... قُرىً بالعراق من قَفِيزٍ ودِرْهَم

(٣٤) لعَمْرِى لنِعْمَ الحيُّ جَرَّ عليهِمُ ... بما لا يُوَاتِيهم حُصَيْنُ بنُ ضَمْضَم

(٣٥) وكان طوى كَشْحا على مُسْتَكِنَّةٍ ... فَلاَ هُوَ أبْدَاها ولم يَتَجَمْجَم

---

(٢٧) لاتكتُمنّ الله : أي لا تضمروا خلاف ما تظهرون . فلا تكتموه : أي لاتكتموا الأصلح في نفوسكم ، وأنتم تزعمون أنه لا حاجة بكم إليه مكراً وخداعاً ومغالطة للواقع .

(٢٩) المرجم : المظنون الذي لا يقوم علي يقين ولا أساس له من الصحة . ذقتم : جردتم وخبرتم.

(٣٠) تضر إذا ضريتموها : أي تتعود إذا عودتَمُوها أو تشتعل إذا أو قد تم نيرانها .

(٣١) فتعرككم : أي تقطعكم وتهلككم وتقضي عليكم . بثفالها : أي ومعها ثفال . والثفال جلدة تكون تحت الرحي إذا أديرت يقع الدقيق عليها . تلقح كشافاً : أي تدرككم الحرب ولاتنقطع عنهم . تتئم : أي تكون بمنزلة المرأة التي تنجب التوأم ، يشير إلي الكثرة في النتاج .

(٣٢) غلمان أشأم : أي غلمان شؤم ونذر شر . فتعظم : أي يمكن أمر الحرب وينتشر خطرها . أحمر عاد : أي كلهم في الشؤم كأحمر عاد وربما أراد أحمر (ثمود) وهو عاقر ناقة صالح في القصص القرآني .

(٣٣) فتغلل لكم : أي أن هذه الحرب تغل لكم من الديات بدماء قتلاكم مالا تغل قري بالعراق وهي تغل القفيز والدرهم . وهي صورة ربما قصد بها السخرية والتهكم من موقفهم ، وربما قصد منها الاختلاف الحقيقي بين ما تجلبه الحرب من ويلات وما تأتي به قري العراق من خيرات من محاصيل وأموال .

(٣٤ ، ٣٥) جر عليهم : جني عليهم . حصين بن ضمضم : من بني مرة أبى أن يدخل معهم في الصلح ، فلما أرادوا أن يصلُحوا عدا علي رجل منهم فقتله . طوي كشحاً : أي انطوي جانبه علي أمرلم يظهره ، والكشح : الجنب أو الخصر . لم يتجمجم : لم يتردد في تنفيذ ما أضمره في نفسه .

(٣٦) وقال : سأقضى حاجتى ثم أتقى عـــــدوى بألف من ورائى مُلْجَمِ
(٣٧) فـشدَّ ولم تَفْزَعْ بيوتٌ كثيـرة لدى حيث ألقتْ رَحْلَهـا أمُّ قَـشْعَم
(٣٨) لدى أسدٍ شاكى السلاحِ مُقَذَّفٍ له لَبـــــد أظفـــــارُه لم تُقلَّم
(٣٩) جرئ متى يُظْلَمْ يعاقب بظلمه ســــريعـــاً وإلاَّ يُبْـدَ بالظُّلم يَظْلِم
(٤٠) رعوْا مارعوْا من ظمْئهم ثم أوْرَدَوا غـمـــاراً تـســيلُ بالرِّمــاح وبالدمِ
(٤١) فـقـضَّوا منايا بينَهُم ثم أصْدَروا إلى كـــلأ مُـســـتَـوْبَل مــتـوَخم
(٤٢) لعمرُكَ ما جرَّتْ عَليهم رِماَحُهُم دمَ ابن نَهـــيكٍ أو قـــتــيل المُثَلَّم
(٤٣) ولاشَاركُوا فى القوم فى دم نَوْفَلٍ ولا وَهَبٍ منهـم ولا ابنُ المُحَـــزَّم
(٤٤) فكلاَّ أراهُمْ أصبحُوا يعقلُونَهُم عُــلالةَ ألفٍ بعــدُ ألْفٍ مُـصَـتَّم

---

(٣٦) سأقضي حاجتي : سأدرك ثاري . أتقي عدوي بألف : أي أجعلهم بين وبين عدوي بألف فرس ، أراد أصحاب الخيل من الفرسان فكني عنهم بالخيل .

(٣٧) فشد : أي حمل علي ذلك الرجل من عبس فقتله . لم تفزع بيوت كثيرة : لم يعلم أكثر قومه بما فعله البيوت : الأحياء والقبائل . حيث ألقت رحلها حيث كانت شدة الأمر واشتد خطر الحرب واشتملت نيرانها . أم قشعم : هي الحرب أي حيث خطت الحرب رحالها علي سبيل التشخيص ، وقشم يعني الموت فيجعل من الحرب أما للموت .

(٣٨-٣٩) شاكي السلاح : أي سلاحه شائكة حادة . لدي أسد : الجيش ، وحمل لفظ البيت علي الأسد . الأظفار : السلاح .

(٤٠) الظمأ : ما بين الشربتين . الغمار : جمع غمر وهو الماء الكثير . الورود : الذهاب إلي مصادر المياه وعكسه الصدر .

(٤١) فقضوا منايا بينهم : أي أيقظوها بما بعثوا من الحرب . ثم أصدروا إلي كلأ أي رجعوا إلي أمر مستوبل . استوبلوه ، والمستوبل السيئ العاقبة والمتوخم أو الوخيم السيئ . أو الذي لاتحمد عقباه وتخشي نتائجه .

(٤٢) ابن نهيك ونوفل ووهب وابن المحزَّم : كلهم من عبس . المثلم : اسم موضع .

(٤٤) يعقلونهم : يغرمون دياتهم ويتحملون أعباءها . العلالة : تكرار الشئ بعد الشئ . المصتم : التام .

(٤٥) تُساقُ إلى قومٍ لقومٍ غَرامة ... صحيحات مالٍ طالعاتٍ بمَخرمِ

(٤٦) لحيٍّ حلالٍ يعصمُ الناسَ أمرهُم ... إذا طلعتْ إحدى اللّيالى بمُعظم

(٤٧) كرامٍ فلا ذو الوتر يُدرِكُ وترَهُ ... لديْهم ولا الجانى عليهم بمُسْلَم

(٤٨) سئمتُ تكاليفَ الحياة ومن يعش ... ثمانينَ حولاً لا أبَالكَ يَسْأم

(٤٩) رأيتُ المَنايَا خبْطَ عشواءَ مَنْ تُصبْ ... تُمتْهُ ومَنْ تُخطئْ يعمَّر فَيهْرَمَ

(٥٠) وأعلَم عِلْمَ اليومِ والأمسِ قبْلَه ... ولكنّني عن علم ما في غدٍ عَمى

(٥١) ومن لا يصانعْ في أمورٍ كثيرةٍ ... يُضَرَّسْ بأنْيابٍ ويُوطأ بمَنْسم

(٥٢) ومن يكُ ذا فَضلٍ فيبخلْ بفَضْله ... على قومه يُستَغنَ عنه ويُذمَمَ

(٥٣) ومن يجعل المَعْروفَ من دون عُرضه ... يَفِرْهُ ومن لا يتّق الشَّتمَ يُشْتم

(٥٤) ومَنْ لَمْ يَذُدْ عن حوضه بسلاحه ... يُهَدَّمْ ومن لا يَظْلمِ الناسَ يُظْلَمِ

(٥٥) ومن هابَ أسبابَ المَنيَّة يَلْقَها ... ولو رامَ أسْبابَ السَّماء بسُلّم

(٥٦) ومن يعْص أطْرافَ الزِّجاج فإنّه ... يُطيعُ العَوالى رُكّبتْ كلَّ لِهْذم

---

(٤٥) صحيحات مال : أي ليس بعده ولا مطل . طالعات بمخرم أي : طلعت الإبل عليهم من المخرم وهو الثنية في الجبل أو الطريق الضيق فيه .

(٤٦) لحي حلال : أي كثير . الحلا : ج حلة وهي مائة بيت . وأصل الحلة الموضع ينزل فيه القوم. وأراد بالحي الحلال حي الساعيين بالصلح بين عبس وذبيان .

(٤٧) فلا ذو الوتر يدرك وتره : أي أنهم أعزة لا ينتصر عليهم أحد ولا يؤخذ منهم بثأر .

(٤٨) تكاليف الحياة : مشقاتها ومتاعبها . لا أبالك : كأنه يلوم نفسه . وهي كلمة تستعمل عند الجفاء والغلظة في شكل صيغة دعائية .

(٥٠ - ٥١) عمي : جاهل . المنسم للبعير بمنزلة الظفر للإنسان . يضرَّس : يمضغ بضرس . يصانع : يترفق ويداري .

(٥٥) أسباب السماء : أبوابها . أسباب المنية : طرقها ووسائلها وما يتشبث بالإنسان منها . والمنية : الموت .

(٥٦) العوالي : صدور الرماح وأعاليها مما يلي السنان . والزْجاج ج زُج وهي الحديدة في أسفل الرمح . اللهذم السنان الماضي النافذ .

(٥٧) ومن يوفِ لا يُذْمَم ومن يُفْضِ قلبُه ... إلى مُطْمَئِن البِرِّ لا يَتَجَمْجَم

(٥٨) ومن يغتربْ يَحْسبْ عَدُواً صديقَه ... ومن لايُكَرِّم نَفْسَهُ لا يُكَرَّم

(٥٩) ومهما تكُنْ عندَ امرئٍ من خَلِيقَةٍ ... وإنْ خَالَها تَخْفَى على النَّاس تُعْلَم

(٦٠) ومن لم يزَلْ يستحملُ الناسَ نفسَهُ ... ولَمْ يُغْنها يوماً من الدَّهْر يُسْأَم

(٦١) وكائن ترى من صامت لك مُعجب ... زيادته أو نقصه فى التكلُّم

(٦٢) لسانُ الفتى نصف ونِصْفٌ فؤاده ... فلم يبقَ إلا صورة اللحم والدم

(٦٣) وإن سَفَاهَ الشيخ لا حلم بعده ... وإن الفتى بعد السفاهة يحلُم

(٦٤) سألنا فأعطيتم وعُدنا فعدتُّم ... ومن أكثر التسآل يوماً سيُحْرَم

---

(٥٧) التجمجم : ترك التقدم في الأمر والتردد فيه مع التخاذل في إنجازه .

(٥٩) الخليقة : الطبيعة أو الصفة الأصلية التي جبُل عليها الإنسان .

(٦٠) من لا يزل يستحمل الناس : يثقل عليهم ويحملهم أموره ، أو يحمل الناس علي عيبه فيقبل منهم علي مضض .

(١)

يبدو وقد صدر عن تجربة خاصة وعامة فى نفس الوقت ، فلم تكن حرب داحس والغبراء – فى جوهرها – إلا درساً أليما وقاسيا للقبائل المتحارية ، كان عليها أن تجنى منه تلك الخسائر المتعددةالتى عاشت تعانى أهوالها طيلة أربعين عاماً على أرجح الروايات ، ولم يكن الدافع المباشر الذى حدا بزهير إلى نظم المعلقة إلا تلك التجربة الخاصة التي تفاعلت مع الواقع القبلى ، وذلك حين حددت صراعها مع شريعة الغزو التى قدستها القبيلة ، فلم تهدأ فكرة الثأر فيها . وهى تجربة خاصة أيضاً فى صدور صاحبها عن ذلك الإعجاب الخالص بممدوحيه فى موقفهما من قضية السلام التى تبنياها ، فى محاولة جادة لإنهاء الحروب المشئومة التى صورها الشاعر ، وحذر منها ، كما حذر من إضمار الغدر والخيانة والحقد القبلى .

بدت رؤية زهير حضارية تتصارع مع عموم الحس القبلى ، وذلك حين استوقفه ذلك الموقف الاجتماعى للسيدين – دون سواه – من مواقف القبائل المتحارية ، وهو يذكرنا بنقيض موقف عمرو بن كلثوم فى معلقته المشهورة حين نصب من نفسه داعية للحرب والبطش ، مؤكداً منطق الحياة للأقوى ، ومستخلصاً أن كل شئ لابد أن يخضع لقومه تحت وطأة القوة والعنف ؛ صحيح أن موقف عمرو تحتويه دائرة الفخر القبلى ويعكسه صراع الأمير مع الملك ، ونحن هنا بصدد موقف مدحى ، ولكن الذى لا يخفى أن كلا الشاعرين قد سجل رؤيته لما ينبغى أن تكون عليه الحياة القبلية وصراع تلك الرؤية مع ما هو كائن بالفعل ، فجاء عمرو داعية حرب ، شأنه فى ذلك شأن معظم شباب عصره وشعرائه ، وجاء زهير داعية سلام ، مما يسجل له تمايزه وتفرده منذ هذا العصر الأدبى المبكر ، الذى حفل – أول ما حفل – بأيام العرب لاسيما حين تحولت إلى موطن فخر لأبناء القبائل والتشبث بالدفاع عن العصبية .

من هنا يبدو صوت زهير سابقاً لعصره ، أو هو – بمعنى أدق – يتجاوز ما تعارف عليه القوم حيث طالت شهرتهم به ، واستساغتهم له ، دون محاولة هادئة منهم للتعرف على مرارة الموقف أو محاولة التخفف من المشاهد الدرامية التى صدر عنها وجسدها على الرغم من معايشتهم لأصولها .

فلاشك أن زهيراً قد أفاد كثيراً من تجاربه الخاصة ، وتجارب القبيلة في هذه المعلقة ، فكشف - بالتالي - عن هذين البعدين المتصارعين بين الأنا والنحن، مما يعكس - أو ينعكس عن - مكانة خاصة تبوأها بين شعراء الجاهلية حين بلغ من نضجه الفني ما بلغه ليفوق الآخرين كثيراً ، حتى أصبح - على سبيل المبالغة - صاحب الحوليات ، وعلى سبيل التقويم صاحب مدرسة فنية ممتدة من بعده على امتداد حركة القصيدة في عصر صدر الإسلام ، ثم عصر بني أمية ؛ وهي مدرسة تحققت لها معالم خاصة في موقفها من فن الشعر ، فأصبحت لها مقوماتها وأسسها وسماتها الفنية ؛ الأمر الذي لم يتحقق لكثير من شعراء الجاهلية ممن سلكوا سبلا أخرى في صياغة فنهم الشعري ، وحتى في هذا الجانب الفني يتكشف ضرب من صراعات المدارس الأدبية إذا ما سجلنا موقف «عبيد الشعر» في موازاة «مدرسة الطبع» التي غلبت عليها عفوية الأداء ، وبساطة التناول ، على عكس اتجاه زهير ومدرسته .

ذلك أن الشاعر بدا في إطار مدرسته الفنية بمثابة زعيم لها ، أصّل لمقوماتها ، وأضاف إليها كثيراً من فنه الصادق الصادر عن تجاربه ومواهبه الخاصة ، جامعا بذلك بين ازدواجية الرواية والإبداع ، حيث كان راوية لزوج أمه (أوس بن حجر) ، كما كان تلميذا لخاله (بشامة بن الغدير) ، ولكنه خرج من عباءتهما بشعر متميز ضرب فيه شهرة لفتت نظر النقاد ، فنصبّوه أستاذاً في تلك المدرسة الفنية التي حددوها بمدرسة (الصنعة الجاهلية) ، أو مدرسة (عبيد الشعر) على حد تصوير الجاحظ .

وأياً كان الأمر ، فإن زهيراً قد وعى كثيراً من حقائق الحياة الجاهلية من حوله ، فاستلهم الفن ممن هيأت له ظروفه الاجتماعية الاتصال بهم من سادة القوم ، وكبار الشعراء ، وأضفى عليه ما خرج به من خلاصة تجاربه في الحياة القبلية بأبعادها المختلفة في صراع السلم والحرب ، وكذا كان صراعه النفسي بين من أعجب بهم ، ومن ضج بموقفهم تجاه الأزمة القبلية .

ومع طبيعة نشأته الفنية على هذا النحو ، عرف زهير بين قومه بأنه سيد من سادتهم كثير المال ، كان حليما معروفاً بورعه ، ولم يكن ثراؤه طريفاً مستحدثا، بل ناله عن أصالة ووراثة عريقة ، فقد عرف خاله بشامة بن الغدير

بكثرة أمواله ، حتى كان واحداً ممن فقأوا عين بعير فى الجاهلية ، وهو الأمر الذى لايصدر - على حد تعبير أبى الفرج - إلاّ عمن امتلك ألف بعير على الأقل فكان يفقأ عين فحلها .

ويهمنا هنا من حياة زهير ذلك الجانب المادى الذى هيأته له حياته فى قومه ، ووراثته ذلك الثراء مصحوبا بتلك السيادة ، حتى أصبح أميرا فى عشيرته ، لا ينتظر منه مدح بغية العطاء أو الاستجداء ، مما يجعله صاحب مدرسة متميزة داخل هذا الموضوع الذى طرقه كثير من الجاهليين ، فأسرفوا فيه ، وتهالكوا على أعتاب ديار ممدوحيهم من خلاله ، فمثل حلقة جديدة فى صراعات مدارس المدح القديم بين التكسب من عدمه فى غياب الاحتراف .

على هذه الصورة نستطيع تحديد مفتاح شخصية زهير من معظم جوانبها ، فهو يمتلك القدرة والاستعداد لقول الشعر ، وهو لا يرتضى لتلك القدرة أن تستهلك دون أن يصبح من خلالها شاعراً مجودا ، بل زعيم مدرسة المجودين ، وفى موازاة زعامته لتلك المدرسة ، يتزعم مدرسة أخرى يصبح فيها أستاذاً يقتدى به من بعده شعراء الحضارة ، أعنى زعامته لمدرسة المدح غير المتكسب ، منذ نأى بفنه فى هذا الموضوع عن الاحتراف ، ليكتمل تياره بعد ذلك من خلال مدائح الأمراء على غرار الوليد بن يزيد فى عصر بنى أمية ، وعبد الله بن المعتز فى مجتمع بنى العباس ، وأبى فراس الحمدانى والشريف الرضى فى البلاط الحمدانى .

ومع الدافع المباشر إلى نظم المعلقة نعيش - بشكل موجز - رواية صاحب الأغانى لما لها من دلالة مهمة على دور زهير فى قومه ، ومكانته فى إيقاف نزيف الدم الذى لم يوقفه قبل ممدوحيه أحد ، ثم أهمية هذا الدافع فى تمايز قصيدته عن سواها فى الشعر الجاهلى ، وما مثلته من طبائع ذلك الصراع القبلى ، فقد عرض أبو الفرج ما حدث من موقف الحارث بن عوف وهرم بن سنان ، حين سعيا لإتمام الصلح بين القبائل المتحاربة ، وقد أبديا استعدادهما لتحمل ديات القتلى الذين لم يتم الثأر لهم آنئذ من كلا الفريقين ، وهى ديات كثيرة ، لا يستطيع تحملها إلا كبار القوم ، ومن له رغبة خالصة فى إنهاء الحرب ، خاصة أنها بلغت- على حد تعبير الأصفهانى - ثلاثة آلاف بعير .

كانت النتيجة المتوقعة لتلك المبادرة استجابة القبائل لها ، فأبدت كل قبيلة

استعدادها للدخول فى الصلح ، ولم يتمرد من القبائل أحد إلا الحصين بن ضمضم المرى الذبيانى الذى أضمر فى نفسه ضرورة الأخذ بثأر أخيه هرم بن ضمضم ، الذى قتله ورد بن حابس العبسى ، قبل إجراء ذلك الصلح ، فتمكن من قتل رجل عبسى من قوم ورد ، فاشتد وقع الموقف على بنى عبس ، وقاموا يقصدون الحارث بن سنان ، وقد عقدوا النية على قتله انتقاماً من غدر بنى ذبيان وخيانتهم ، فلما بلغ الحارث خبر ركوبهم إليه بعث إليهم بمائة من الإبل ، ومعها ابن له ، وقال للرسول : قل لهم : الإبل أحب إليكم أم أنفسكم؟ فأقبل الرسول حتى قال لهم ذلك ، فقال لهم الربيع بن زياد - وكان سيداً ذا رأى فيهم - ياقوم إن أخاكم قد أرسل إليكم : الإبل أحب إليكم أم ابنى تقتلونه ، فكان قتيلكم؟ فقالوا : نأخذ الإبل ونصالح قومنا ونتم الصلح (١) .

ثم تتعدد تفاصيل الرواية لتظل فى النهاية كاشفة عن خطر ذلك الموقف الحربى بين القبائل المتصارعة ، تميز ممدوحى زهير حين أقدما على تلك الخطوة الإيجابية لإتمام الصلح ، ورغبتهما الخالصة فى إنهاء حالة الحرب والخلاص من تداعيات هذا الصراع الدامى ، بدليل استعدادهما لتحمل ديات القتلى فى حرب طال أمدها ، ولم يكن لهما فيها ناقة ولا جمل .

وهى تكشف فوق هذا كله طبيعة الدافع الحقيقى الذى حدا بزهير إلى النظم، ذلك أن إعجابه بصنيعهما هو ما قاده إلى المدح ، بالإضافة إلى رغبته الخالصة فى إتمام الصلح ، وإنهاء الحرب التى أفاض فى تصويرها ، وحرص على التنفير منها والتخويف من ويلاتها والتبغيض من نتائجها وهو ما يناقضه ويتصارع معه أيضا موقف الحصين بن ضمضم فى إصراره على ضرورة الثأر ومعاودة إشعال نار الحرب .

(٢)

فى صياغة جمالية دقيقة صنعتها استطاع زهير أن يجسد أبعاد الموقف ، ويصور أطرافه المختلفة ، فيمدح عن قناعة خاصة بمدحه ، فكانت له مكانته التى دفعت النقاد إلى الاعتراف بعنايته بشعره ، وحرصه على تنقيحه ، وإجادته المدح

(١) انظر الرواية تفصيلا في الأغاني ١٤٣/٩ .

وخلوه من الغزل العابث ، وإذا كنا هنا بصدد مدحه فى المعلقة فأول ما يحضرنا شهادة ابن قتيبة له بأنه «أمدح القوم» . على الرغم من خروجه على بعض تفاصيل النمط التقليدى التى سجلها بعد ذلك استقراء ابن قتيبة لقصيدة المدح العربية ، وخلاصتها بداية القصيدة بالغزل ، إلى الرحلة ، إلى التخلص إلى المدح، إلى الخاتمة .

صحيح أن زهيراً لم يخرج كثيراً على هيمنة القالب العام ، ولكنه غيّر فيه حين استهل المعلقة بمقدمة الطلل ، وبعدها لم يرحل، بل تذكر رحلة الظعينة ، ولم تشغله براعة التخلص منها ، ربما لأنه لم يحرص على ذلك ، ولم يقف فى موضوعه على المدح وحده ، بل وزع الموضوع فى قسمة – تكاد تكون عادلة – بين المدح والحكمة وتصوير الحرب ، ومن هنا لم يكن فى حاجة إلى استجلاب خاتمة للقصيدة ، إذ كانت فلسفة حياته من خلال القبيلة هى الختام .

ومع تفاصيل المعلقة عند زهير نبدأ التحليل النقدى لها من منطلق المستويات الصراعية السائدة فيها ، منذ حديث المقدمة التى أوردها طللية ، ربما لصلتها الحقيقية بتجربة له راح يجتُرها على سبيل استعادة الذكريات ، أو كان مجرد تمثُل للتجربة من خلال تجاوز حاجز الزمن ، وكأن الشاعر يتصارع معه ، ويغالبه ، وهو يكمل المشهد التصويرى للطلل – على ثباته واستقراره – بمشهد آخر من الماضى تحكمه الحركة ، ويمتلئ حيوية يبرزه فى لوحة برز فيها موقف الوداع الذى يرتبط – فى أساسه – بطبيعة الحياة القبلية ، وواقع البادية بما فيها من تنقل مستمر ، ومن علاقات اجتماعية محكومة بالعقد القبلى الشفاهى بين أبناء القبيلة وفتياتها .

فالمقدمة على هذا النحو تمثل النغمة الذاتية الأولى فى القصيدة ، وهى إنما تقف فى موازاة الغيرية التى تنتشر فى موضوعها ، لتعكس أيضا جوهر صراع الأنا مع الآخر ، وإن بدت الغيرية هنا مخففة بحكم موقع زهير فى قومه ، وبحكم صدور مدحه عن إعجاب خالص بممدوحيه من جانب ، وإعجابه بقضية السلام فى ذاتها من جانب آخر ، أضف إلى هذا أن المقدمة عند زهير بدت مجالا خصباً لاستعراض قدراته الفنية ، واستدعاء ذكرياته الخاصة ، فهو قادر على تلك الصياغة التقليدية التى تعاورها شعراء المدح ، وهو قادر – أيضا – على الإضافة

إليها حين يستغلها مجالا لاجترار تلك الذكريات الغزلية المختلفة ، ومن خلال القدرتين معا يمكن تلمس درجة من درجات الصراع الفني .

على هذا نستطيع أن نستبدل بتفسير ابن قتيبة لوظيفة المقدمة التفسير السابق ، فمن المعروف أن ابن قتيبة قد تنبه إلى الجانب النفسي الذي يصنعه الشاعر حين ربطها بقضية التلقي التي تبرز في مساق ذلك التمهيد النفسي الذي يصنعه الشاعر في نفس ممدوحه ، لكي يتلقى بعدها ما يقال في مدحه ، وعلى هذا الأساس دار الحوار حول الرغبة في عدم الإطالة في المقدمة حتى لا تؤدي إلى ملل الممدوح ، وأيضاً في عدم الإيجاز المخل حتى لا يغضب الممدوح ، أو ينتابه شئ من السأم حين يحس صدور مقدمة القصيدة عن ذات صاحبها ، وحتى لايضيق أيضاً بذلك الدخول المباشر دون تقديم للقصيدة (١) .

في مقابل هذا الموقف من قبل المتلقي ، نستطيع أن نتأمله عند زهير من قبل الإبداع ، حيث يسجل إصراره على إدخال ذاته طرفا في المدحة . بل يصوغ البداية بعرض تجاربه وذكرياته الخاصة مما ينفي اضطراره إلى مداهنة ممدوحه، ويثبت صدوره في هذا الزمن عن حرية تامة ، ورغبة صادقة ، بعيدة عن انتظار شكر أو جزاء لتبدو قريبة من صدق الانفعال .

ولم يلجأ زهير إلى تصوير رحلته إلى ممدوحه ضارباً في جوف الصحراء كما انتشر ذلك عند المادحين من باب «إيجاب الحقوق» على حد تعبير ابن قتيبة نفسه ، فلم يكن زهير هنا في حاجة إلى السعي وراء تلك الحقوق الموجبة من طرف ممدوحيه ، ولم يكد خلف ذلك الإيجاب ، إذ كان في غير حاجة إلى هذا التوظيف الاجتماعي لرحلته ، لأنه في غير حاجة - أصلاً - لأن يجتاز الصحراء راحلا إلى ممدوحه ، أو وافداً على دياره ، فالموقف هنا مختلف اختلافاً بيّناً ، فلم يكن زهير في حاجة إلى كل هذا ، بقدر ما كانت حاجته واضحة إلى تلك الصياغة البدوية التي ركز اهتمامه فيها على عرض رحلة الظعن ، ومشهد الوداع، وهو ما يكمل إطار حديث المقدمة الطللية ، وبه تكتمل دائرة الذكريات التي تسيطر

---

(١) يراجع تفسير ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء ٧٥ - ٧٦

ويراجع تحليل هذا التفسير في كتاب (قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية) للمؤلف ٤١-٤٢ .

على الشاعر . ولهذا تطمئن بسهولة إلى رؤية هذا الجزء من المعلقة متعلقاً بقضية الإبداع لا التلقى ، لأنه يقف – أول ما يقف – عند ذات صاحبه ، سواء على سبيل العودة إلى الماضى أو استعراض قدراته الفنية الخاصة من خلال معايشة ذلك الماضى .

ولم يلجأ زهير أيضاً إلى الإسراف فى تيار الغزل ، أو يتعرض لشئ مما عرف به شعراء الغزل فى مقدمات مدائحهم أو تصوير مغامراتهم ، فبدا موقفه استجابة صريحة لظروف سنه ، وشهرته بين قومه بالحكمة ، فلم يتسع أمامه مجال الغزل إلا فى حدود ضيقة جداً لا تكاد تتجاوزذلك البيت الذى شخصت فيه الظعينة أمامه – من قبيل الذكريات فحسب – ففيها ملهى للصديق ، ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسم ، على حد تصويره الموجز .

وبذا تظل اللمحة الغزلية عنده سريعة خاطفة من ناحية ، بعيدة عن الفحش والحس أو المغامرة من ناحية أخرى ، وهو إيجاز يتنافى مع عادة زهير الفنية على التدقيق فى عرض كل جزئيات الصورة وتفاصيلها ، ولكنه يبدو وقد اكتفى من لوحة الغزل بتسجيل ذكريات الماضى البعيد ، وتأكيد الاهتمام برحلة الظعينة تجربة حقيقية عاشها ، وحاول من خلالها كسر حاجز الزمن ، وفيها لم يخف إشفاقه على الظعينة حال سرد ذكرياته فى مشهد الوداع ، ابتداء من إعداد الرحل وتهيئته بطريقة تليق بمكانتها ، إلى طبيعة توجيه خطابه لها بشكل يختلف تماما عن تلك الحدة التى نرى صورة منها عند عمرو بن كلثوم على سبيل المثال :

[قفى قبل التفرق ياظعينا .. نخبرك اليقين وتخبرينا]

وهو يتتبع رحلة الظعينة نفسيا بشىء من الحرص ، والحنين ، والرفق والإشفاق عليها عبر طرق الصحراء ، وجبالها وكثبانها ، حتى تهدأ عند ذلك الماء الصافى فى نهاية المطاف بعد العناء ، فيسجل أمنيته فى تلك الراحة التى استهدفها بعيدا عن مشقات الرحلة التقليدية . ومع هذا الاستقرار وذلك الهدوء يبدو تلميح زهير إلى أهمية قضية السلام من خلال إيحاء مشهد ذلك الماء الصافى الذى استوقفه فى ختام لوحة الظعينة .

فرحلة الظعن – على هذا النحو – تمثل نوعاً من اجترار الذكريات يحقق للشاعر شيئا من الاستقرار النفسى ، واستيحاء الراحة والسعادة والهدوء بعيداً عن

مشهد الكآبة والحزن الذى تعرضه صورة الطلل ، وإن كان لا يخفى أيضاً أن موقفه الطللى يختلف عن بكائيات الآخرين إزاءه ، ذلك أن زهيراً قد اكتفى من طلله بالتعرُّف عليه ، وتوجيه السلام إليه ، وكأنه تأكد من توثيق معالم الديار بعد مرور عشرين سنة على الفراق . وعلى هذا لم تخرج ذكرياته الطللية عن حدود الذكريات المكانية التى استعرضها غيره من الشعراء بالاستعانة بحرف العطف «الفاء» من باب التقريب الذهنى لتلك الأماكن ، اتساقا مع الواقع النفسى للشاعر حين تسيطر عليه ذكرياتها المختلفة بصرف النظر عن مواقعها الجغرافية على أرض الواقع المعاش .

وتقع المقدمة فى خمسة عشر بيتاً ، لم يكد يخلو بيت منها من نموذج تصويرى بدوى ، فمن ذكر أسماء المواضع يندفع إلى العين والآرام ، إلى تصوير حركتها فى الأماكن الخربة الدارسة ، إلى التعرف على دار «أم أوفى» ، إلى الأثافى والمرجل والنؤى ، إلى الظعائن فى ملازمتهمن وادى الرس ، إلى تحديد موقعهن من جبل القنان ووادى السوبان ، إلى ورودهن الماء الصافى والإقامة عليه . فمن تداخل هذه الجزئيات يرسم زهير لوحته الفنية الكبرى حين تنطلق من مشاهد الصحراء التى شهدها كشاعر ، وعاش فيها كبدوى ، وهى صور جزئية تبرز فيها الواقعية العلمية ، ومن الطبيعى هنا أن يصدر الشاعر عن هذا المعجم اللغوى والتصويرى من واقع الصحراء . ومن قبيل حرصه على إضفاء مزيد من تلك الواقعية وإقناعنا بها يأتى ما حرص زهير على تصويره وتقريره من معرفته للدار ، واهتدائه إليها أولا ، جاعلا من هذا التعرُّف مقدمة يقدم بها لنتائجه بعد ذلك ، مما يبدو فى تصوير تحيته للديار وتسليمه عليها .

ولم يكن زهير أقل واقعية - والواقعية هنا فيها معنى الالتزام بمعطيات الواقع المحسوس فى التصوير - بعيدا عن أى تصور ايديولوجى بالطبع - فى تصوير رحلة الظعن التى أبرزها فى مجموعة مشاهد تصويرية بدت متوالية ، عمد فيها إلى الأسلوب القصصى الذى ظهر فيه توالى الأفعال فى تتابع حركى فى الأبيات (تحملْن . علون ، بكرْن ، جعلْن ، ظهرْن ، وردْن ... إلخ) وهى صورة قصصية تحكى طبيعة رحلة الظعن فى حدودها الزمانية والمكنية ، وتنطلق من الواقع الجغرافى للبيئة الجاهلية كما عاشها الشاعر ، وأحسها ، وتمثلها ، وكما

تخيلها طبقا لواقعه النفسى . واتساقا مع مجموع مدركاته الحسية والمعرفية من خلال علاقته بها ، أو توحده معها .

(٣)

وانتهاء من عرض المقدمة بجزئيتيها على هذا النحو ، ينتقل زهير إلى موضوع المعلقة الرئيسى ، وهو مدح السيدين ، وعندها تتضح الانتقالة مفاجئة إلى الموضوع بلا تمهيد ، ودون حرص منه على حسن التخلص ، أو براعة الانتقال المفاجىء ، فلم يكن فى حاجة إلى ناقة يرحل عليها ، أو يصور أشواقها إلى ممدوحه ، فيجعلها حلقة الوصل فى بيت نهاية المقدمة وبداية الموضوع ، فربما دفعته شدة إعجابه بممدوحيه إلى البدء فى الموضوع مباشرة بذكر صنيعهما ، بادئاً بالفعل الماضى الذى اشتقه بحرص من دورهما ، (سعى) الذى يسجله فى قضية القبائل المتحاربة على سبيل التحقيق ، وعرض الوقائع .

وقد تخلى الشاعر عن عرض لوحة الكرم التى درج عليها شعراء المدح ، كما درجوا على عرضها فى مقدمة فضائل ممدوحيهم بعد المقدمة مباشرة ، وكان تخليّه عن تناول تلك اللوحة بمثابة استجابة صريحة لطبيعة دوافعه الحقيقية إلى هذا المدح الذى لم يدفعه إليه أمله فى أى من صور ذلك الكرم ، أو طموحه فى نيل رضا ممدوحيه ، ولذا استبدل زهير لهذه اللوحة بداية أخرى أكثر منطقية وتلاؤما مع الموقف المدحى ، فقد بدأ الموضوع بتبرير الموقف الاجتماعى للسيدين ، وكأنه بصدد تقرير حقائق اجتماعية من ناحية ، وتبرير موقفه من الإعجاب بهما من ناحية ثانية . ولذلك تكاد تختفى لوحتا الكرم والشجاعة ، وما درج عليه الشعراء من ترتيبهما ، وإبرازهما ، ليحل محلهما هذا الموقف بكل تفاصيله وجزئياته ، وعندئذ يبدو حس البادية أشد ظهوراً فى تلك الانتقالة التى لخص فيها زهير ما نهض به السيدان ، وكيف حافظا على العصبية القبلية بصنيعهما وكيف خلصا المجتمع من صراعاته الدامية ، ورغم أن موقف السلم هو السائد فى الأبيات ، إلا أن شريعة الغزو ما زالت تفرض نفسها على الشاعر فى كثير من الصور التى استقاها من الواقع القبلى فى ذلك المستوى الحربى ، فالرؤية التى استعرضها زهير حضارية تسبق العصر وتتصارع مع طبائعه وشريعته ، بل تكاد تقف على طرف نقيض مع الموقف الحربى الحماسى عند عمرو بن كلثوم ، وإن كانت طبيعة الصور تتشابه – بشكل واضح – فى مصادرها البدوية التى

استقاها الشاعر من البيئة ، وإن كانت الفروق لاتزال ظاهرة فى تلك المبالغات المطلقة التى تخرج إلى درجات الاستحالة عند عمرو ، والمبالغات المعقولة التى حفل بالكثير منها شعر زهير ، والتى يمكن ردُّها إلى طبيعة صنعته ، ودقته ، وحرصه على معاودة النظر فى فنه من ناحية ، وإلى طبيعة الموضوع وهدوء الشاعر فى تصويره دون انفعال أرعن بما يفرضه الموقف من توتر وحماس من ناحية أخرى ، وثمة فرق بين مثل ذلك الحماس وبين الأناة فى صنعة الصورة الشعرية .

ومع دخول زهير فى موضوعه تجده يعرج على عدة قضايا تبدو متعددة متصارعة أيضا ، وإن كانت ترتبط بخيط واحد يكاد يوحد بينهما مجتمعة فى كثير من الأحيان ، فهو يمدح الرجلَيْن مسجلا إعجابه بصنيعهما ، وهو ينفر من الحرب التى حاولا إيقافها عن طريق الصلح ، ويحذر الأحلاف فى رسالته التى وجهها إليهم ، سائلا إياهم عدم إضمار الغدر ، أو الخيانة ، حرصاً على استمرار الصلح وإتمامه ، وهو يذكر القبائل بأخطار الحرب فى صور توحى بالتشاؤم ، ليضخم من خلالها قيمة المبادرة التى تقدم بها السيدان لإنقاذ القوم من الفناء ، وواضح من كل هذا أن خيوط الموضوع تكاد تلتقى حول فكرة واحدة مؤادها شدة الإعجاب بالسلام والدعاة إليه ، مع شدة بغضه للحرب ، ودعوته للتنفير منها ، على ما بين السلام والحرب من منطق الصراع ، وكذا الاستحسان والاستهجان وصراع المدح والهجاء .

وفى مقابل صدور زهير عن إعجابه الخالص بكل ما هو بصدده ، نجده يصور صدور السيدين عن رغبة صادقة فى تعميم السلام ، مما دفعهما إلى التضحية ببذل الجهود المختلفة وكذا الأموال ، مما أوقف القبائل لتشهد لهما بعظم الدرجة التى عفا بها وتميزا بين أبنائها ، وقد منَ ما كانت تخشاه القبائل من قطع صلات الرحم ، وأواصر القربى التى تحكم عصبية القبائل بين عبس وذبيان ، ومن حق زهير أن يكرر إعجابه بالسيدين ، وأن يؤكد ذلك من خلال صوره المتنوعة ، وإن كان يلجأ إلى التقرير أحياناً ، فينفى عنهما الاشتراك فى الحرب ، ومع هذا فقد قدَّما فى سبيل السلام أجود ما لهما من إبل كريمة ، ورثاها عن أصالة وعراقة تعرفها كل القبائل وتشهد لهما بها .

فإثبات إعجاب الممدوحيْن بالسلام ، وسعيهما إليه ، يوازيه تماما على سبيل الاتساق والتوافق موقف زهير فى معلقته من شدة إعجابه بهما وتقدمه لمدحهما ، ونفى اشتراكهما فى حروب القبائل ، ودفعهما الديات غرامةً بلا جناية ، وهو ما يؤكد نفى التكسب وطلب العطاء عن زهير ، حين تقدم بالمدح بعيداً عن هذا التوظيف المادى للفن الذى أحاله بعض المادحين فى عصره ، ومن بعده ، إلى سلعة تباع وتشترى فى أسواق الممدوحين .

وبهذا يزداد بروز الخط الواحد الذى تسير فيه أفكار القصيدة بلا تناقض على الرغم من ظاهر الخطين المتصارعين بين لغتى الحرب والسلام فيها ، فكل ما فى موضوعها محكوم بذلك الخط لايكاد يحيد عنه ، لأنه يتعلق فى النهاية بشدة حرص زهير على الانتصار للسلم على الحرب ، ولعل فى هذا ما يبرر الانتقالة التى صنعها حين عرض للنصائح التى وجهها إلى القبائل ، وقد تأهبت للصلح ، واستعدت لوقف القتال ، ومن الطريف أن يتخذ هنا من الحرب موضوعا لخدمة قضية السلام ، فقد أبرز كل سلبياتها لتزيد من إيجابيات الصلح ، وتبين ضرورته الحتمية ، ولهذا انتشر فى الصورة منطق العنف ، وإثارة الرهبة ، والتخويف فى تلك المشاهد التى أوردها من خلال مبالغاته المختلفة بما فيها من واقعية تصويرية فى معظم معطياتها البدوية ، وبين السالب والموجب ينكشف المزيد من هذا الصراع .

وتزداد ثقة زهير بواقعية فنه وصوره ، حين يُذكّرُ القوم صراحةً بتجاربهم فى الحروب ، تمهيدا لهذا المشهد الطويل الذى يرسمه لأخطار الحرب ومخاوفها ، فيوزع يقينه بين النفى والإثبات على طريقة التضاد لديه ، حيث ينفى أن يكون حديثه فى الحرب ظناً أو رجماً بالغيب ، بل يبدو حقيقة وواقعاً عاشته القبائل ، فذاقت ويلاتها الأليمة . وتأكيداً لواقعية الحرب اعتمد زهير على واقعيته الفنية فى كل الصور التى استعان بها فى تشخيصها ، حيث جعلها حيناً كالرحى تأتى على الحرث والزرع فتهلكه ،وكذل القوم وحالهم فى الحروب ، أو هى كالناقة التى يكثر نتاجها من أبناء شؤم تغرس مع مجيئهم بذور الفناء والضياع .

ويبدو أن زهيراً كان أكثر حرصاً على أن يستمد صوره من مصادرها البدوية ، وهو أمر طبيعى بالنسبة له ولقومه معاً ، وهو موقف طريف فى عملية

الإقناع التى أرادها ، فأدارها حول الرحى ، والنار ، والناقة ، والأرض الخصبة ، فلعل طرح قضية الحرب من خلال هذه الصور يكون أشد تأثيراً فى نفوسهم ، وهى بمثابة تذكير لهم ، من خلال واقع عاشوه ولمسوه بأنفسهم . وهنا فقط يبدو حرص زهير على الترتيب والتدرج المنطقى فى صوره . فمن مشهد السلم إعجاباً به ، إلى مشهد الحرب تنفيراً منها تتبدى لغة الصراع ، إلى هذا المشهد الثالث على ما فيه من سرعة ، وإن كان شديد الدلالة تتويجاً لكل الصور السابقة إذ يقارن بين حالتى الحرب والسلم فى تلك الصور التى رسمها للإبل ، وقد وردت ماء غزيراً ، تحول صفاؤه إلى دماء كدّرته ، أو وردت مرعى وبيلاً وخيماً نتيجة تلك الحروب وما جرته من دمار وخراب على ما بين مشاهد الماضى والحاضر من تناقضات يقصد إلى رسمها قصداً .

وواضح أن زهيراً قد عمد إلى الإطالة فى هذا الجزء من موضوعه ، إذ خصّه بثلاثين بيتاً من القصيدة ، ظهر فيها حسه التاريخى حين أقسم بالكعبة تأكيداً لشهرة السيدين فى قومهما ، فسجل من خلال القسم دور قريش وجرهم فى بناء الكعبة ، وتبنى السقاية والرفادة فيها ، كما يتكرر حرصه على إظهار براءة ممدوحيْه من المشاركة فى القتال ، وإبراز تحملهما ديات القتلى دون جناية لأى منهما ، ولذلك راح يتوج الموقف بإبراز أصالتهما ، وعظمة نسبهما فى عشائرهما ، واعتراف القبائل لهما بذلك .

وبدا طبيعيا أن يكثر الشاعر من ضمائر التثنية المتصلة والمنفصلة فى هذا الجزء من القصيدة ، كما بدا مبررا لديه كثرة انتشار صيغ الخطاب ، وغلبة اللهجة الخطابية فى كل بيت منها تقريباً : فالشاعر بإزاء موقفين كل منهما يتطلب تلك اللهجة ، فهى مطلوبة فى المدح كأنه يريد أن يشخص الممدوح أمامه ، وحين يمثل شخصه يخاطبه ، وهى مطلوبة أيضاً فى هذا التحذير أو الإنذار الذى يرسله الشاعر إلى القبائل ، حين سطّر لها تلك الرسالة المشهورة التى عرض فيها صوراً عديدة للحرب وويلاتها .

---

(١) يراجع في هذه الفكرة كتاب «ظاهرة التكسب وأثرها في الشعر العربي» للدكتور درويش الجندي كما تراجع في كتاب «الأدب ومذاهبه» لمحمد مفيد الشوباشي في دراسة مضامين الشعر العباسي .

ولاشك أن الشاعر استطاع استغلال المعجم اللغوى والتصويرى فى خدمة فكرته ، حين راح فى أبيات المدح والدعوة إلى السلام يجيد استغلال الألفاظ بما لها من دلالات محددة تتسق مع الموقف ، ففى السلم يتخذ مادته من المعروف ، والبعد عن الإثم والعقوق ، والعظمة التى يشهد بها القوم ، وإحراز المجد الذى يعترفون به . وفى حديث الحرب لايزال يردد ألفاظها ، وصورها ، من تبزُّل الدماء بين العشيرة ، إلى انتشار عطر منشم ، إلى بعث الحرب ذميمة ، إلى عرك الرحى ومعها ثفالها ، إلى حملها ، وولادتها ، وإرضاعها ، وفطامها ، إلى تلك الغمار وهى تسيل بالرماح والدماء ، إلى الكلأ المستوبل المتوخم ، إلى قتيل المثلم ، ودم نوفل ووهب ، إلى ذكر الوتر والثارات والجناة ... إلخ .

ولايزال الشاعر مترددا فى هذا الجزء بين التقريرية المباشرة وبين التصوير الفنى ، فكان فى مدحه قريباً من تلك المباشرة بل بدا مكثرا منها ، مكتفيا من مبالغته بأسلوب القسم بغية التوكيد ، وإن كان أشد حرصاً على واقعيته فى سرد الحوادث ، وإبراز أبعاد الموقف الاجتماعى لممدوحيه ، إلى تأكيد تلك الواقعية بتخصيص بعض الأبيات لعرض الحكم التى تؤكد الموقف ، وتدعم الأحداث .

ومع توجيه رسالة زهير إلى الأحلاف تبدأ الصور فى التتابع والتكثيف ، وهذا تبدو حاجة الشاعر إلى التشخيص أشد إلحاحاً بما يضفى على الصورة أبعادا مفزعة ، مخيفة ، تنفر من الحرب وتضخم ويلاتها ، وتبدو – فى جملتها – بدوية فى مصادرها ، تشخيصية فى تشكيلاتها الجمالية ، قادرة على أداء وظائفها التى أرادها لها صاحبها – كما قلنا – فى التنفير من الحرب ، التى وصفها مباشرة قبل الدخول فى مجال التصوير بأنها ذميمة إذا ما بعثها القوم ، ثم جعلها – كما رأينا – رحى ، وناقة تجلب الشؤم لأصحابها ، مستغلا هذا التحذير فى تأكيد حرصه على إتمام الصلح ، ومستنكرا المبادرات الفردية المتمردة الرافضة كما ظهر فى موقف الحصين بن ضمضم .

ثم يستكمل واقعية التصوير فى هذا الجزء بواقعية الأسماء التى ذكرها ، بما لها من دلالات تاريخية وإيقاع توثيقى ، يؤكد صدق الموقف ، ويدل على صدق القضية التى تبناها كشاعر غير متكسب .

ولم يكن الحديث المطوّل الذى بثه زهير هذا الجزء من المعلقة فاقد الدلالة

على كثير من طبائع الحياة الجاهلية ، بقدر ما كشف من عادات البدو على مستويات حياتهم المختلفة ، ففى مستوى الحس الدينى يظهر الطواف والقسم بالبيت الحرام ، وفى دائرة الحس الغيبى يظهر إقرار الشاعر بجهله عما ينتظره فى غده ، وفى حدود الحس الاجتماعى يتردد الحض على عدم العقوق ، والاعتراف بدور الديات فى إطفاء نيران حروب القبائل ، كما تبدو وظيفة الرحى والناقة فى الحياة اليومية للقبائل ، وفى مجال الحياة الاقتصادية تظهر تلك الإشارات المتكررة إلى الناقة ، ومصادر الحياة فى قرى العراق ، إلى الرحى ، والرعى ، والآبار والكلأ ، والورود ، والصدر وغيرها من أنماط عيش البادية .

وحتى الآن نستطيع الزعم أن كل شئ فى فن زهير يسير فى ازدواجية واضحة تتسق مع لغة الصراع وتعكسها ، فهو يمدح اثنين ، وليس ممدوحا واحدا كعادة الشعراء على الأغلب ، ثم يوزع المقدمة بين جزئيتين : حديث الطلل ورحلة الظعينة ، كما يوزع فكره وفنه بين التصوير والتقرير المباشر ، ثم لا تخفى أيضا تلك القسمة التى سيطرت على موضوع القصيدة حين وزّعه بين المدح والحكمة ، فلم يكتف باتخاذ الحكمة - على عادة الشعراء أيضا - خاتمة للقصيدة ، مؤكدا بهذا ازدواجية أخرى فرضها على المعلقة ، أعنى فى لقائها مع موضوعه وذاته معاً ، وأخيراً تلك الازدواجية البارزة بين عرض لوحتى الحرب والسلام ، أعنى عرض نموذجين متصارعين ، نموذج السلم والبر تطبيقا على ممدوحيه ، ثم نموذج الحرب والتمرد والعقوق تطبيقا على الحصين بن ضمضم . ومع ازدواجية فن زهير فى حديث المدح والحكمة ، نجد الحكمة لديه وقد مثلت فنا شعريا أجاد تمثله واستغلاله عقب حديث الحرب مباشرة ، وكأنه أراد أن يجعل من واقعيته وسيلة من وسائل الإقناع وسبيلا مؤكدا إليه ، وهو ما ظهر فى حرصه على المباشرة فى التقديم لكل جزئية من جزئيات المعلقة ، فهو ينهى حديث الحرب والسلام ، ليصوغ تلك المجموعة المتوالية من الحكم ، بعضها يخدم موضوعه ، والبعض الآخر ينطلق من واقعه الاجتماعى ، ويسجل ذلك الواقع ويكشف جوهره .

(٤)

ولايكاد زهير يقتنع بواقعية الحكمة فى ذاتها ، فمهّد لذلك بتأكيد آخر لتلك الواقعية حين حدّد سنه التى بلغ من خلالها أرذل العمر ، حتى ضاق بما رآه من

مشقات الحياة ومتاعبها ، وهذه كانت البداية المباشرة التى دخل منها إلى بقية الحكم التى صاغها عبر هذا الجزء من المعلقة .

واستطاع بذلك أن يتخذ من الحكمة شريكا للمدح فى المعلقة ، وأن يحيلها من مجرد خاتمة إلى موضوع ثان فى القصيدة ، تتحقق فيه مزاوجة أخرى بين واقعه الخاص وواقع مجتمع . هنا تمكنت الحكمة من بناء المعلقة ، إذ وظفها الشاعر فى خدمةالمدح فلم تعد مجرد خاتمة ، أو حتى مجموعة أبيات متناثرة غير منضبطة أو مقننة ، بل تحولت إلى لوحة كاملة ، وكأنما صوّر طبيعة رؤيته لها طبقا لما تطلبه منه «العقد الاجتماعى» الذى حكم أبناء القبيلة ، ومن ذلك وزّع حكمه بين الاستحسان والاستهجان . حيث رحب ببعض الأمور التى تمنى شيوعها بين أبناء قومه ، وضاق ببعضها حين رفضه ، فإذا هو يقف مرة أخرى فى نموذج صراعى جديد بين السلب والإيجاب فى معرض الحكمة ، وهى فى الحالتين إنما تصدر عن تجردة لها أبعادها الواقعية الدقيقة المقنعة . ونظرا لقدرتها على السيادة والانتشار والإقناع حرص الشاعر على تعميمها ، وإخراجها من نطاق التجربة الخاصة بالأنا إلى دائرة التجربة الإنسانية العامة التى تمتد لتشمل مجتمع الجاهلية كله .

وقد ظهرت رغبة الشاعر فى هذا التعميم أسلوباً وصياغة من خلال ذلك التكرار الواضح فى ذكر لفظة «منْ» التى أوردها فى تسعة أبيات ، خرج فيها حكمه من دائرة «الأنا» فى حدودها الضيقة إلى رحابة ال «نحن» فى أطرها القبلية العامة المطلقة .

وبذلك جاءت الحكمة أيضا موزعة على مستويين : مستوى خاص يسجل فكر زهير ، وخلاصة فهمه للحياة عامة ، ومنها تلك التى انتهى فيها رلى تحديد موقفه من ظاهرة الموت . ونفى علمه بالغيبيات ، ومستوى عام صاغ من خلاله ما رآه صالحا لبناء العقد القبلى ، حتى أصبح ضرورية لضبط العلاقات الاجتماعية فى الحياة اليومية ، وهو ما صاغه تعلقا بأخلاقيات الكرم ، والقوة ، والوفاء ، وإكرام النفس ، والصراحة فى علاقة الفرد بمجتمعه ، وكلها صفات حرص زهير على إعادة نشرها على مسمع مجتمعه ، لعلّه يستجيب لها ويؤكدها ، فهى على المستوى الفردى والجمعى معاً قادرة على ضمان التوافق الاجتماعى والاتساق مع الذات .

هنا لا يخفى حرص الشاعر على توظيف الحكمة في قضية المدح في البيت السابع والخمسين الذى سجل فيه أمرا مهما يتعلق بالموقف القتالى ، مؤداه ضرورة قبول الصلح والحرص عليه ، وعدم التاذل أمام دعاته ، إذا كان فى ذلك منجاة القوم أو حقن الدماء .

وتظل المعلقة – بوصفها قصيدة مدح – سماتها الخاصة كما ذكرنا آنفا ، منذ ربط صاحبها ربطا موضوعيا دقيقا بين المدح والحكمة ، بل منذ وظّفت الحكمة فى بيت واحد فى خدمة المدح ، ليبقى لها بعد ذلك اتساعا وشمولها وعمومها ، إذ احتلت شريحة واسعة من القصيدة ضمنت لها الاستقلال عن دورها كخاتمة لها . وبذا ينتهى الشكل العام للمعلقة – على هذا النحو – إلى مقدمة طللية اكتملت لوحتها الفنية بمشهد الظعن فجمع بين السكون والحركة استكمالا للنموذج الصراعى ، ثم موضوع القصيدة موزعا بين المدح والحكمة معا من نفس المنظور.

ولعل التصور الإحصائى السريع لهذا التوزيع يبدى ذات الشاعر سائِدة فى نصف القصيدة تقريبا ، منذ وقوفه عند ذكريات الطللْ إلى الظعن إلى الحِكم ، بل يبدو الشاعر وقد أحكم تلك الرؤى الذاتية حين صاغها قبل الموضوع وبعده ، وهنا عجزت الغيرية عن احتلال الصدارة فى قصيدة المدح ربما لأول مرة ، ذلك أن الشاعر شغل بنفسه أيضا ، ولم يكن مضطرا إلى إبراز الغيرية لأحد من الممدوحين على حسابَ ذاته مطلقاً .

(٥)

وتظل أساليب المعالجة الفنية رهنا بقدرات الشاعر ، وطبيعة المعطيات البيئية التى استمدها من حياة مجتمع البداوة ، فإذا هو يرسم صورة واضحة من صور الحياة الاجتماعية بأبعادها المختلفة ، ويكفى أن يكون باعث النظم لديه دالا على رؤية سياسية أو اجتماعية ، تعكس التحامه بكثرة الحروب التى شهدتها القبائل البدوية ، تلك التى ارتضت لعلاقاتها الاجتماعية أن يحكمها الأخذ بالثأر وشريعة الغزو ، كما ينم أيضا عن تلك الدلالة الحضارية من زاويتين تتعلق إحداهما بإخلاص الممدوحين لقضية السلام ، ودورهما فى تحقيقها ، وتتعلق الأخرى بصدق زهير فى إعجابه بهما من أجل تبنى تلك القضية وحرصهما عليها.

ومع انتشار التصوير فى المعلقة يصبح أداة بارزة فى فن الشاعر ، وإن بدا أكثر بروزا وكثافة فى مقدمة القصيدة ، إذ أصبحت الصورة المجال الخصب الذى يسجل فيه الشاعر قدراته الفنية ، قبل أن يتقيد بموضوعه الذى يجعله يوزع فنه بين التصوير والتقرير تبعا للمواقف ، وانتظار رد الفعل القبلى ، ومع هذا فقد سجل فى موضوعه تفاصيل ما كان يقع بين القبائل : من حرصها الدائم على الثأر ، وماهية الديات التى تدفع فى حالة الصلح القبلى موزعا - أيضا - بين التقرير والتصوير .

وفى رسالته التى وجهها إلى ذبيان وحلفائها دخلت الحكمة شريكاً للحدث لتهيئ للشاعر مزيداً من واقعية المعالجة ، وتجعل المتلقين من قومه أشد قبولا لتلك الرسالة وأكثر ترحيبا بالاستجابة لها منذ ذكّرهم زهير بالحرب ، وما جربوه من ويلاتها ، إلى ما انتقده من خروج فردى على القضية بعد أن ارتضتها الجماعة .

وفى استنكار موقف الحصين بن ضمضم يعود الشاعر فيؤكد دعوته للسلام، وعندها يلجأ إلى عرض صورة كريهة تنفر القبائل من العودة إلى الحرب التى تحيل وسائل الحياة إلى أدوات للموت والدمار ، فهو يذكر الغمار وهى تسيل بالدم ، والكلأ المستوبل المتوخم ، وكلها معطيات من بيئة الشاعر الاقتصادية ، ثم يمدح القوم الذين ينتهى إليهم نسب السيدين إشادة بأصالتهما ، وجودة ذلك النسب وعراقته ، مما أصّل فى نفوسهما تلك النزعة الحضارية التى أبرزها ترحيبهما بالسلام ، واستعدادهما لتحمل الأعباء فى سبيله .

وهكذا جاءت أدوات الشاعر فى المعالجة الفنية للمعلقة واضحة الارتباط بالبيئة الجاهلية ، ويظل له ذلك الحرص الشديد على التعامل مع الصورة من منطلق استقرائى لكل جوانبها ، ومعاودة النظر فيها ، والحرص على التنقيح والمراجعة ، وإبراز الصور التى تخدم قضية القصيدة إبرازاً فيه من الفن والواقعية ما يساعد على تقبله من شاعر جاهلى يحتل زعامة مدرسة فنية على هذا النحو من إعمال الكد الذهنى ليصبح شريكا لملكة الخيال قبل إخراج الصورة إلى حّيز التلقى .

وتبقى للإشارة هنا حول كل ما فى معلقة زهير من معالم واقعية أهمية خاصة ، سواء فى التصوير ، أو فى سرد الأحداث ، أو عرض الوقائع ، أو قص

أيام العرب ، أو رصد نتائجها ، أو فى الحكمة بما لها دلالات على عمق تأملات الشاعر ، وارتباطها بواقعه ، حتى تصبح رداً مقنعا على قضية الانتحال فى الشعر الجاهلى كما طرحت فى مظانها المعروفة .

كما يظل واضحا ما يتكرر فى المعلقة من صراع بين عنصرَىْ الثبات والحركة فى رسم الصورة ، والأنا فى عرض جزئيات المشهد كاملا بكل تفاصيله، وهو من سمات مدرسة «زهير» الفنية ، وهل كان وقوفه فاحصا متفرساً لمعالم الطلل بعد عشرين سنة إلا صورة اجتماعية تعكس ما درج عليه فنيا فى «حولياته» التى لايهتم فيها بقضية الزمن؟ لقد بدت الصورة علامة فنية مميزة لتلك المدرسة، واستطاع زهير أن يضرب فيها بسهم وافر ، تكرر مع تكرار الصورة الاستعارية التى كثرت فى القصيدة ، حتى رسمت لوحات فنية كاملة ، وكأنه قد تجاوز بها تلك المرحلة التشبيهية التى تشبث بها معظم شعراء العصر إلا فى مدرسة زهير نفسه ، حيث ارتقى أصحابها بالصورة ، لتنطلق من تلك الأبعاد الاستعارية التى أخذت من معطيات البيئة ما يخدم الفن فى التصوير الشعرى حين يطوع له .

ولم يقف هذا الموقف الفنى من الاستعارة حائلا دون فن التشبيه كما استغله زهير ، بقدر ما أفسح له المجال فى كثير من الصور التى انتشرت فى المعلقة ، فديار أم أوفى «كأنها مراجيع وشم» والنؤى «كجذم الحوض» والحواشى «مشاكهة الدم» والظعائن فى ملازمتها لوادى الرس «كاليد للفم» ، ولكن هذه التشبيهات تظل قليلة إذا ما قيست بالصور المجازية التى تجاوزت البعد التشبيهى من الاستعارات والكنايات التى استعان الشاعر بدلالاتها العميقة فى مجال الصورة خاصة فى لوحة الحرب والسلام ، إذ كنَّى عن حالتى الشدة والرخاء «بالسحيل والمبرم» ، ثم كنى عن خطر الحرب وقدرتها على إفناء البشر «بعطر منشم» ، كما برأ السيدين من المشاركة فى القتال حين نفى عنهما أن يكونا قد أراقا بينهما «ملء محجم» . ومن الاستعارات التى عرضها فى المعلقة مشهد الحرب حين تشتعل إذا ما حاول القوم إشعالها ، فتعرككم «عرك الرحى بثفالها» «وتلقح كشافاً» ثم «تحمل» وهى «تتئم» و«تنتج غلمان شؤم» وهى «ترضع» ثم «تفطم» و«تغلل القفيز والدرهم» ، والحرب عنده على نفس المستوى الاستعارى أيضا «أم قشعم» ، والليالى تطلع عليهم «بمعظم» ، والمنايا «تصيب وتخطئ» والعوالى «تطاع» ، إلى غير ذلك من

صور القصيدة التى تشيع فيها فتبدو فنا خاصا بمدرسة الصنعة الجاهلية التى عرفت بزهير وعرف بها .

وعلى هذا النحو استطاع زهير أن يصدر عن بيئته فى مصادر الصور بكل أبعادها الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية ، ومن هذه المصادر استطاع أن يوظّف إمكاناته الفنية ، فطلع علينا بتشبيهاته واستعاراته وكناياته ، كاشفاً بذلك عن طبيعة عصره ، ومستوى فكره ، ودقته فى إخراج فنه من خلال تجربته الخاصة فى التحاقها بالتجربة العامة لمجتمعه ، أضف إلى معالجته التصويرية ما حققه من وظائف قصد إليها قصداً أسهمت الصورة فى ترسيخه بين السالب والموجب أو صراع الحرب والسلام .

(٦)

وتظل مكانة زهير فى عصره رهناً بما أفاده منه ، وما أخذه عن أسلافه أو معاصريه ، وما أخذوه منه أيضا ، إذ لازالت الصور تتكرر لديه والمشاهد تتشابه ، والصور تتقارب وتتفق باتفاق المصدر وظروف البيئة والواقع النفسى لشعراء العصر ، وعلى سبيل المثال ما يتكرر فى مشهد الظعائن الذى وقف عنده طويلا ، وعنده أيضا وقف عبيد بنفس الدرجة فى قوله :

تبصّر خليلى هل ترى من ظعائن   سَلَكْنَ غميراً دونهن غموض

وكأن الصيغة تصبح قاسماً مشتركا فى «تبصّر خليلى هل ترى من ظعائن» وكذلك الصورة الحركية فى سلوك منطقةٍ ما يجتازها الركب من «جرثم» وهو مصدر من مصادر الماء ، إلى نفس المصدر الذى يبرزه عبيد تحت اسم آخر «غمير» ، ومن الصلب من الأرض والجبال «السوبان» عند زهير ، ومثله «الغموض» عند عبيد ، ولازالت «الكِلّة» تفرض نفسها عند عبيد أيضا فى قوله :

لِمَنْ جمالٌ قبيل الصبح مزمومَهْ   وكِلَّةٍ بعتيق العقل مرقومَه

ولازال الحرص متكررا على التأصيل لنسب الظعائن احتراماً لهن ، وزيادة فى الخوف عليهن عند عبيد أيضا :

تبصَّر خليلى هل ترى من ظعائن ... يَمانية قد تغتدى وتروحُ

وإذا قلنا بالقاسم المشترك بين شعراء العصر ، فإن الأمر يتجاوز عبيداً أو غيره ، لينتشر عبرالحركة الأدبية فى العصر كله ، ومعها ينتشر التبادل التصويرى بشكل أكثر اتساعاً بما يعكس ضربا آخر من الصراع النفسى فى نفس الشاعر بين الابتكار والتقليد ، إذا ما تجاوزنا مرحلة توارد الخواطر ، إلى هذا التأثر الصريح بالصورة على نحو ما نرى فى لوحة الظعن كاملة عند زهير . ونظيراً لها عند المرقش الأصغر فى قوله :

تبصّر خليلى هل ترى من ظعائنٍ ... خرجن سراعاً واقتعدن المفائما

تحملن من جوّ الوريعة بعدما ... تعالى النهار واجتزعن الصرائما

تحلّين ياقوتاً وشذْراً وصيغة ... وجَزعاً ظفارياً ودُراً توائما

سلكن القُرى والجِزْعَ تُحْدىَ جمالهم ... ووركْنَ قَواً واجتزعْنَ المخارما (١)

فالمشهد هنا لايتجاوزه كثيرا ما رسمه زهير من ملامح الظعن وقد «تحمّلن بالعلياء» وقد أعد لهن «القشيب المفأم» ، وزمنيا «بكرن بكورا» ومكانياً «سلكن القنان» . بل إن عمق الصورة الغزلية يدفع الشاعر إلى المرور سريعاً عبر الموقف الغزلى ، وهى سرعة إن كانت لها دلالة فهى تؤكد عفة الموقف الذى اكتفى منه زهير بأن رأى فى الظعائن «ملهىً للصديق ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسم» وقد وردت عند المرقش بنفس تقريبا فى نفس الإطار التصويرى :

ألا حبّذا وجه ترينا بياضَهُ ... ومنسدلات كالمثانى فواحما

وانى لأستحيى فطيمة جائعا ... خميصا وأستحيى فطيمة طاعما (٢)

---

(١) ديوان المفضليات . الوريعة : مكان . اجتزعن : قطعن . الصرائم : قطع الرمل . تحلين لبسن الحلي . الشذر : اللؤلؤ الصغير . ظفار بلدة باليمن . الجزع : الخرز منعطف الوادي . قو : موضع . وركنه : عدلن عنه وتجاوزته وتركنه . المخارم طرق في الجبال أو رمل مستطيل.

(٢) المنسدلات : الذوائب المسترخية من الشعر . المثاني : الحبال يشد بها الشعر الطويل الفواحم : الشديدة السواد. الخميص : الذي اشتد ضموره من الجوع .

ولا زالت الصور مطروحة على ألسنة شعراء العصر ، مكررة عندهم ، فهم جاهليون والصور جاهلية ، وهى عند امرئ القيس فى قوله :

تبصّر خليلى هل ترى من ظعائن سوالك نقباً بين حَزْمَىْ شَعْبَب

وعند الأعشى :

علَوْن بأنماط عِتاقٍ وعقمة جوانبها لونان : وَرْدٌ ومُشْرَبُ

وعند النابغة :

رماد ككُحل العين ما إن تُبينه ونؤى كجذم الحوض أثلم خاشع

ويكاد التأثير يمتد بين شعراء العصر ليشمل المواقف الجزئية التى تلتقى فيها الأحداث على نحو ما يتبلور فنيا عند زهير فى حادث الحصين بن ضمضم وتمرده على الصلح القبلى ، وما رأيناه - أيضا - من موقف زهير منه سخطا وضيقا وسخرية واستنكاراً ، وما يوازى هذا من إعجاب صادق بالسيدين اللذين شاركا فى الديات ، وتحملاها ، دون مشاركة فى الحرب أو حث عليها ، الأمر الذى رفع زهيراً إلى تكرار إعجابه بذلك الموقف منهما ، وهو ما يتكرر له نظير فى قول النمر بن التولب - وهو شاعر جاهلى أدرك الإسلام ويقال أنه أسلم - على لغة تعميمية تعكس خلاصة أشباه هذا الموقف :

وجُرم جرّه سفهاء قومٍ وحلّ بغير جارمه العذاب

وقول أخر أيضا فى نفس التصور :

رأيتُ الحرب يجنيها رجالٌ ويصْلَى حرّها قوم براءُ

وهنا يبدو زهيرا قادراً على الجدل الفنى مع عصره أخذاً وعطاء ، فقد عاش

الحركة الأدبية بكل حواسه ، يفيد من جيله ويفيد ذلك الجيل ، ولكن المسأله لم تقف عند هذا الحد ، بل تجاوزته ليترك زهير بصمات فنية واضحة لدى شعراء الأجيال التالية التى لم يكف كبار شعرائها أو صغارهم عن الأخذ عنه ، والإفادة من صوره .

(٧)

وإذا كنا لا نستطيع أن نقف عند التحديد الدقيق لمكانة الشاعر الفنية من خلال ساحة عصره فقط ، إيمانا بأن فنه لابد أن يكون حلقة فى سلسلة ممتدة مع امتداد عصور الأدب ، فإن تبيّن موقع زهير لابد أن يتجاوز تأثره وتأثيره فى شعراء العصر الجاهلى ، لينطلق بعد ذلك مؤثراً فى كثير من شعراء العصور المتأخرة مما يشير إلى استمرار فنه ، وامتداده وعدم موته بموت صاحبه ، وهذا طبيعي بالنسبة لزهير - على وجه التخصيص - باعتباره صاحب مدرسة فنية وجدت سبيلها من بعده على أيدى كثير من تلاميذه على امتداد الحركة الأدبية .

ونستطيع عرض تأثير زهير فى الجيل التالى مباشرة فى صدر الإسلام ، ولنا أن نتصور ندرة هذا التأثير بحكم انشغال شعراء العصر بكثير من أمور الدولة والدين الجديد ولنا أن نتصور أيضا كماً هائلا من الإعجاب بفن زهير ، والتأثر به فى عصر بنى أمية حيث درج الشعراء خاصة الفحول منهم على استعادة ذاكرة الشعر العربى القديم من خلال حركة إحياء عامة أخذت على عاتقها إعادة صورة القصيدة الجاهلية إلى أذهان جمهور العصر .

وعن المستوى الأول يبدو تأثير زهير واضحاً فى صور جزئية رسمها كعب ابن مالك الأنصارى فى قوله فى مشهد الطلل .

بهـا العين والآرام يمشين خلفَـةً   وبيض نعـام قـيـضُـه يتـقلّع [١]

وفى حديث الحرب يقول كعب أيضا فى لغة الفخر :

---

(١) ديوان كعب بن مالك ٢٢٢ .

ونحن أناس لانرى القتلَ سُبَّةً على كل من يحمى الذمار ويمنع
بنو الحرب إن نظفر فلسنا بفُحَّش ولانحن من أظفارها نتوجَّعُ [1]

فهو يستلهم من زهير الترويح لمنطق القوة ، بشرط ألا تبيح لأهلها الظلم أو المبادأة بالعدوان ، بل يتوقف عند قوة الدفاع عن النفس ، أو على حد تعبيره الصريح التى «تحمى الذمار وتمنع» والتى يقابلها عند زهير على المستوى الحكمى:

ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لايظلم الناس يظلم

ويمتد التأثير ليزداد بروزا وانتشارا عند كبار شعراء بنى أمية ، ويكاد الأخطل يفوز بنصيب ضخم من تراث زهير ، ويبدو أنه كان شديد الإعجاب بمشهد الظعينة كما صوره زهير ، فحوّله الأخطل إلى تقليد فنى يصور على نهجه فى قوله :

تبيّن خليلى ناصح الطرف هل ترى بعينك ظُعْناً قد أقلتْ حُمولها؟
تحمّلْن من صحراء فلج ولم يكَدْ بصيرُ بها من ساعة يستحيلها
نواعَم لو يلقَين فى العيش تَرْحَةً ولاعثرة من جَدّ سوء يُزيلها
ولوبات يسرى الذرّ فوق جلودها لأثَر فى أبشارهن محيلها
تمايلن للأهواء حتى كأنما يجور بها فى السير عْمداً دليلها
تمايلن للأهواء حتى كأنما يجور بها فى السير عْمداً دليلها [2]

---

(١) نفس المصدر ٢٣٧ .

(٢) ديوان الأخطل ٦١٣/٢ .

فلج : موضع . من ساعة : منذ ساعة . يستحيلها : يطيل النظر إليها من بعيد . النواعم ج ناعمة وهي المتنعمة : يزيل النعمة عنهن . الذر : صغار النمل . الأبشار : ج بشر والبشر ج بشرة وهي ظاهر الجلد . يجوز : يميل عن الطريق أو يعدل عن القصد .

ولسنا فى حاجة إلى البحث عن الملامح الجزئية فى هذا التأثير ابتداء من حركة الصورة ، إلى الموقف الاجتماعى للظعينة فى نفس الشاعر ، إلى مكانتها من النعمة والترف بين بنات قومها ، وهى نفسها لوحة زهير .

ويشغل الأخطل نفسه أيضا بجناية كبر السن على البشر كما صوّرها زهير فى شخصه إذ يقول الأخطل :

والناس هُمهم الحياة وما أرى ... طول الحياة يزيدُ غير خَبَال (١)

فهو يضيق بالحياة كما سئمها زهير حين قطع منها ثمانين حولا ، فيستغل الأخطل نفس المنطق الحكمى حين يعرض الموقف بهذا الشكل العام المطلق ، بل إن العين والآرام لازالت تلح على خيال الأخطل بنفس الصورة فيقول :

دارٌ تبدلت النعامُ بأهلها ... وصوار كل مُلَمعٌ ذيَّال (٢)

كما يلتقط خياله أيضا صورة «الكلأ الوخيم» التى عرضها زهير فى منطق الحروب القبلية ، فيقول مستوحيا المشهد بكل بداوته فى دائرة الجزاء والعقاب أيضا:

واعدل لسانك عن أُسَيْد إنهم ... كلأ لمن ضَغِنُوا عليه وخيم (٣)

ولازالت مشاهد زهير تجد مكانها عند جرير أيضا ، فإذا هو يأخذ من وشم

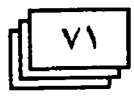
(١) ديوان الأخطل ١/ ١٤٠ .

(٢) نفسه ١/١٣٧ .

الصوار جماعة البقر الوحشي . اللمع : الثور الوحش في جسده بقع تخالف سائر لونه . الذيال : الطويل الذيل .

(٣) ديوان الأخطل ١/ ٣٩١ .

أسيد : قبيلة من مضر وهو أسيد بن عمر تميم . ضغنوا : جاروا ومالوا . وضغنت إلي الشي: نزعت إليه . الوخيم : الثقيل .



زهير موقفا تشبيهيا آخر فى قوله مشبها الدار بريش الحمامة لاختلاف لونها ، وقد استعجمت وخرست :

كـأن رسـوم الدار ريش حـمـامـة   محاها البلى فاستعجمت أن تكلُما(١)
فليت ركـاب الحى يوم تحـمّلوا   بحومانة الدّراج أصبحن ظُلّعا (٢)

ثم يمتد هذا التأثير إلى القطامى (وهو من المقلين من شعراء بنى أمية) حين يعيد إلى الأذهان مشهد العين والآرام فى الربّاع الخالية قائلا (٣)

وأطلال عـفت من بعـد أنس   ودار الحى منكرة قـفـارُ
خلت غـيـر الظبـاء بهـا وعين   وظلمـان النعـام لهـا عـرار

كما يأخذ المرار الفقعسىّ صورة «الأثافى السفع» لدى زهير ، ليزيد من كآبتها وقتامة صورتها فى قوله :

أثرُ الوقُـود على جـوانبـهـا   بخـدودهن كـأنه لطْمُ (٤)

كما يستعير التعبير بالإبل ودورها فى ديات القتلى وحقن الدماء فى قوله وقد أضاف إليها وظائف أخرى :

لهم إبل لا مِنْ ديات ولـم تكن   مهوراً ولامن مكسب غير طائل(٥)

كما يظل «وادى القنان» مسيطرا على الساحة الجغرافية للشاعر الأموى حين

(١) ديوان جرير ٦٩٥ .
(٢) نفسه ٢/٩٠٣ .
(٣) ديوان القطامي ١٣٧ . عرار : عر الظليم صاح .
(٤) شعراء أمويون ٢/٤٨١ .
(٥) شعراء أمويون ٤٧٨ .

يمتد إلى الشمردل اليربوعى فى قوله (١) :

برئتُ من المنازل غير شوق	إلى الدار التى بكوىّ أبان
ومن وادى القنان وأين منى	بدارات الرُّها وادى القنان

وقد يصح هنا لمعترض أن يقول إنه لا ضروة لأن يكون زهير هو المصدر الوحيد لتلك الصور التى استوقفت شعراء بنى أمية فى عصر الإحياء ، ولكنا نسجل هنا أن هناك ما لايمنع من أن يكون فن زهير قد سيطر على أذهان هؤلاء فصدروا عما صدر عنه ، وتأثروا به بلا حرج أو وجل ، خاصة أن مكانته فى عصره لم تنكر ، بل اعترف به مجتمعه صاحب مدرسة فنية ، لعلنا استطعنا أن نبيّنها بين التأثير والتأثر من خلال تلك المحاولات النصية المختلفة .

وعلى هذا النحو تركزت معطيات التصوير فى شعر زهير حول البيئة الجاهلية ، فكان تلميذا لأوس بن حجر حيث اقتفى أثره فى التصوير الفنى التشبيهى والوصفى وراح يدقّق فى معالم صنعته حتى عد من «عبيد الشعر» الذين تميزوا بالبطء والتروى والأناة والتنقيح فيه ، وإعادة النظر فى دقائقه ، قبل إخراجه إلى جمهور المتلقين حتى أضيفت إليه قصة الحوليات المشهورة .

وبذا بدا زهير مقتديا وراوية ، ثم ارتقى ليصبح زعيم مدرسة يَروْى عنه الآخرون ، ويسلكون مسلكه الفنى ، مستغلين ما أضافه إلى الفن من تجارب وقدرات فنية خاصة أضافت إلى الشعر الجاهلى رصيداً ضخماً قدّمه على بقية شعراء الجاهلية ، ويكفى هنا أن نذكر ما روى عن عكرمة بن جرير فى قوله : قلت لأبى : يا أبت من أشعر الناسِ؟ قال : أعن الجاهلية تسألنى أم الإسلام؟ قلت : ما أردت إلا الإسلام . فإن ذكرت الجاهلية فأخبرنى عن أهلها قال : زهير أشعر أهلها . قلت : فالإسلام؟ قال : الفرزدق نبعة الشعر . قلت فالأخطل؟ قال : يجيد مدح الملوك ويصيب وصف الخمر قلت : فما تركت لنفسك؟ قال : دعنى فإنى نحرت الشعر نحرا .

---

(١) نفسه ٢ ب ٤٨٤ .

وهى رواية تكشف عن استمرار رصيد زهير فى نفوس الشعراء الكبار ، فلم يجدوا غضاضة فى الاعتراف بذلك ، ثم عكسوا ذلك الرصيد تطبيقا على أشعارهم التى لم يتورعوا فيها من التأثر به ، وكيف يتورعون وهم يحدّدون مكانته على هذه الصورة ؟

(٨)

ومن مجمل ما سبق من تناول لمنهج المعلقة ، وما طرحه موضوعها تظل واردة بين أيدينا أنماط صراعية متعددة ، يكفى الإشارة إلى أهمها بروزا ، لتبقى فيها جوانب كثيرة جزئية تطرحها الأبيات كلما عاودنا قراءة النص ، وكأننا أمام صراع الماضى والحاضر وانقسام الشاعر على نفسه بين عالم الذكرى وعالم الواقع منذ حديثه الطللى ، وقد توقف فى الديار بعد عشرين عاما يتأمل ويتفرس وكأنما يحاول تحطيم حواجز الزمن ، وتداعبه لحظة انتصار سريعة يكاد ينتصر فيها الحاضر حين يترجم ذلك فى تحيته الموجهة إلى الديار ، ولكنها مجرد محاولة لاتلبث أن تتلاشى أمام الانتقال من المشهد الطللى إلى ما أكمله به من حديثه حول الظعينة وتتبع رحلتها من خلال نمط آخر من أنماط الصراع بين عنصرى الثبات والحركة على مستوى الزمان والمكان معاً ، وفيها يمكن تجاوز المكان وقطع وادى السوبان إلى وضع عصى الحاضر المتخيم ، ولكن الزمان يظل دائما فى موقف الانتصار فقد استمر الطلل طللا ، وبانت الظعن مع الأقوام ، ولايبقى للشاعر سوى البكاء أو الاستغراق فى العزاء من خلال عالم الذكريات فحسب .

ومع الانتقال إلى الموضوع يتراءى الصراع القبلى على درجة من السيادة والانتشار ابتداء من ذلك الصراع المعلن الصريح بين قبيلتى عبس وذبيان ، إلى دور السيدين فى محاولة إنهاذه عن طريق الصلح ودفع الديات ، إلى الصراع الخفى الذى ترجمه زهير فى اندفاعه إلى رسالته إلى الاحلاف محذرا من مغبة هذا الإخفاء :

فلا تكتمن الله ما فى نفوسكم ليخفى ومهما يكتم الله يعلم.

فإذا ما انسلخ من صورته الجماعية تحت وطأة هذا التهديد ، بدا مرة أخرى فى صور فردية على غرار موقف الحصين بن ضمضم وقد انشق على الصلح

القبلى وأضمر فى نفسه غدرا ونية ثأر ، وكأنه عجز عن الاتساق مع حس القبيلة، واستسلم لنوازع الشر فى نفسه مما دفع الشاعر إلى العنف فى توجيه اللوم والإنذار له .

ولا تزال لغة الصراع مطروحة على ساحة العلاقات البشرية وهذه قد يجوز التحكم فيها ، ويمكن الخلاص منها بما هو يشرى أيضا مثل صلح أو تهديد أو إنذار على عكس ما يظل معقدا من تلك الرؤى التى يتصارع فيها البشر مع الغيبيات على نحو ما يعكسه قول زهير حول كوارث الليالى (٤٦) ، أو ما طرحه فى لوحة الحكمة من صراع إنسانى إزاء المجهول ، أو الاستسلام البشرى أمام الموت ، وكذا أمام الدهر ، فهنا تنعدم المقاومة التى دعا إليها الشاعر فى حوارات أخرى حول مقاومة الإنسان أمام الحياة ، أو دعوته إلى الاغتراب إذا ضاق ذرعاً بأى من صورها . فهى ضروب متنوعة من صيغ الصراع ومقوماته وأشكاله تختلف عما استوقفه طويلا من صراع الواتر والموتور ، أو الجانى والمجنى عليه (٤٧) ، إلى غير ذلك من صيغ جزئية بدت واردة من نفس المنطلق على بساطة أدائها وسرعته على طريقة ما صوره ، من المحل والمحرم والسحيل والمبرم ، والعلم والتذوق ، والورود والصدر ، والخطأ والإصابة وعلم اليوم وعلم الأمس إذ يبقى وراء كل صورة منها كتلة صراعية لا تخفى أطرافها ولا تتضاءل حدتها مع بساطة الأداء ، بقدر ما تظل علامة دالة على سيادة هذا الموقف فى شعر الجاهلية، حتى ما بدا منه داعيا إلى السلام .

٢- بين القبيلة والإمارة (معلقة عمرو)

وتنعكس صورة أخرى من الصراع لدى صاحب المعلقة المشهورة فى الفخر القبلى ، وهو عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتاب .. ابن جشم بن بكر .. من قبيلة تغلب ، وهى القبيلة التى ذاع أمرها فى حرب البسوس التى دارت رحاها بينها وبين قبيلة بكر .

وهو ابن ليلى بنت المهلهل ، وكان جده المهلهل أخو كليب مضرب المثل فى عصره ، فى عزته وقوته ومكانته بين الجاهليين ، وهو صاحب سيرة بطولية انتشرت ، واتسع نطاقها على مستوى شعبى ، وأخذ فى نفوس أبناء العصر بعداً ملحميا استند إليه فى حياته وفنه عمرو بن كلثوم .

ويبرز عمرو فى قومه سيدا عملاقا منذ شبابه ، ويصبح له من بينهم شأن لايغفل أو ينكر ، من حيث شجاعته وبطولته ، ويسهم بدور شجاع فعّال فى الحروب التى نشبت بين قبيلته «تغلب» وبين «بكر» ويتم الصلح بناء على تحكيم عمرو بن هند فى أى خلاف يمكن أن ينشب مرة أخرى بين القبيلتين .

ومن هنا بدأت النعرة القبلية تأخذ سبيلها إلى نفس عمرو ، من حيث إحساسه بأصالة نسبه ، وعراقته ، وامتداده إلى أجداد لهم المكانة العليا فى السيادة بين الجاهليين من ناحية ، ثم إحساسه بفرديته ، وكيف أصبح علماً فى قومه يتولى حروبهم وقيادتهم ، وهو واحد من كبار مستشاريهم فى أمورهم الحربية وهو لم يزل يافعا من ناحية أخرى .

ومن منطلق ذلك الإحساس الذى يلتقى فيه تعظيم الذات وتوهجها مع الإحساس بتفرد الانتماء القبلى انطلقت قصة عمرو بن كلثوم مع عمرو بن هند الملك ، يوم أن تساءل الأخير - فى جلسة منادمة - عمن يأنف من العرب أن يجعل أمه تخدم أم عمرو بن هند ، فأجابه عمرو بن كلثوم بأن أمه هى هذه ، لأنها بنت المهلهل ، ويكون استدعاء الملك لعمرو وأمه ، وتكون توجيهاته لأمه (أم الملك) بأن تصرف خدمها ، وتوجد مبررا لاستخدام أم عمرو بن كلثوم ، ويدخل عمرو إلى مجلس الملك ، وتدخل ليلى بنت المهلهل إلى عمرو بن هند زائرة ومجالسة ، فتطلب هند من ليلى أن تناولها إناء ، فترفض ليلى قائلة : إن أولى

الحاجة بحاجته صاحبها ، وحين تكرر الطلب من قبل هند ، ومعه تكرر الرفض من قبل ليلى التى أحسّت أن الموقف لم يصدر عفواً بقدر ما تّم عن قصد ، وأنه قد جئ بها خصيصا لإهانتها ، وإهدار كرامتها فى قصر الملك ، فحين سيطر عليها هذا الإحساس صاحت : واذلاّه لبنى تغلب ، وعندها بلغ الصوت مسمع عمرو ، فنهض من مجلسه ، وانتزع سيفه من غمده ، وسلّه ليطيح برأس الملك ، لتنتهى المأساة بالانتصار لكرامته الممثلة في موقف أمه والتى جسدّها صوتها حين صدر عنها ذلك النداء ، فكان بداية صراع من نمط جديد .

وتزداد بطولة عمرو في قومه بعد تلك الواقعة ، وتنتشر معلقته التى صوّر فيها قومه وبطولاته بين كل أبناء تغلب ، ويقال إنه بدأ نظمها فى قصر ابن هند فى إحدى جلسات التحكيم التى تولاها الملك بين بكر وتغلب ، وأنه أكملها بعد أن اكتملت لقصته عقدتها ، ولاحت بشائر حلها كما سجلته الروايات المختلفة ، وكانت المعلقة فرصة أمام عمرو ليبرز من خلالها ما أراد من شخصيات تاريخية ، امتدّ إليها نسبه ، فساعدته عليها تلك الصيغة المطلقة التى وظّفها فى فن الفخر القبلى ، حتى كاد يخرج من دائرة الصراع لصالح قومه .

وعلى هذا النحو برز عمرو واحدا من شعراء الجاهلية المشهورين ، وقد ترجم له ابن سلام وصنفّه بين طبقات الشعراء ، فأدرجه ضمن شعراء الطبقة السادسة من الجاهليين . وشعره المتبق بين أيدينا قليل ، وأكثره شهرة وذيوعاً تلك المعلقة النونية المشهورة ، ومعروف عن هذه المعلقة أنها انتشرت بين قبيلته ، وتوارثتها الأجيال المختلفة حتى صارت بمثابة «النشيد القومى» فيها ، حتى «ألهتهم عن كل مكْرمةٍ» على حد تعبير بعض شعراء بكر ، حين آخذوهم على كثرة تغنيهم بها ، وترديدهم إياها .

وتختلف المعلقة فى بعض جزئياتها عن الصورة التقليدية عند شعراء المعلقات حيث بدأها عمرو بافتتاحية خمرية ، وتجنب فيها حديث الطلل ، فبدا متأثرا بالطابع الحماسى الانفعالى الذى سيطر عليه من جّراء الواقعة التى دفعته إلى نظمها ، ولذا نرجح أن يكون الشاعر قد نظمها دفعة واحدة بعد انتصاره على عمرو بن هند ، وقد حسم الصراع لصالحه ، فكان صراعا متميزا بين القبيلة والإمارة ، وبين سيد القبيلة والملك المتوج ، على نحو ما تحكيه المعلقة ، وفيها يقول :

(١) ألاَهُبىّ بصَحْنك فاصبحينا	ولاتُبقى خمورَ الأندرينا
(٢) مُشعشعةً كأن الحُصّ فيها	إذا ما الماءُ خالَطهَا سخينا
(٣) تجورُ بذى اللُّبانة عن هواه	إذا ما ذاقها حتى يلينا
(٤) ترى اللّحزَ الشحيحَ إذا أُمرّتْ	عليه لَماله فيها مُهينا
(٥) صَددْت الكأسَ عنّا أمّ عَمْروٍ	وكانَ الكأسُ مُجْراَها اليَمَينا
(٦) وما شرُّ الثلاثة أمّ عَمْروٍ	بصاحبك الذى لا تُصْبحينا
(٧) وإنّا سوفَ تُدْركُنا المَنايَا	مُقَدّرةً لنا ومُقدّرينا
(٨) قِفى قبلَ التفرُّق ياظعينا	نُخَبّرك اليقينَ وتُخْبرينا
(٩) بيومِ كريهةٍ ضرباً وطَعْنا	أقرُّ به مواليك العُيونا
(١٠) قفى نسألك هلْ أحدثْت صرْماً	لوَشْك البَيْنِ أمْ خُنْت الأمينَا
(١١) تُريكَ إذا دخلتَ على خَلاءِ	وقد أمنتْ عُيونَ الكاشحينا

---

(١) الصحن : القدح أو كأس الخمر ، الصبوح : شرب الغداة وعكسها الغبوق وهي خمر المساء. الأندرين : قرية بالشام كانت مشهورة بجودة خمرها وكثرتها ولذلك نسبت إليها الخمر رفعاً لشأنها دون سواها من أنواع الخمور .

(٢) الخمر المشعشعة : التي رقت من المزج بالماء أو العصر . الحص : الورس أو الزعفران المعروف بشدة صفرته اتخذ منه مشهداً لونياً لخمره . سخينا : من السخاء بمعني الكرم والإسراف ، أو أنهم كانوا يسخنون لها الماء قبل المزج في الشتاء .

(٣) تجور : تعدل وتميل . ذو اللبانة : صاحب الحاجة . يلين عن هواه : يكسر ويعدل عن حاجته.

(٤) اللحز : البخيل اللئيم . أمرت : أديرت . يهين المال : يسرف في إنفاقه فيتحول إلي مجرد وسيلة لا غاية .

(٧) المنايا : الأقدار أوالموت . مقدرون : مقدرون لأوقات المنية . وهي مقدرة لنا بدورها لانستطيع منها فراراً.

(٨) الظعينا : ترخيم الظعينة وهي المرأة الراحلة في الهودج مع قومها . وجمعها ظعائن وظُعنُ .

(٩) يوم الكريهة : يوم الواقعة الكريهة : الموالي هنا . العصبة أو أبناء العم .

(١٠) الصرم : القطعية . وشك البين : سرعة الفراق . الأمين : هنا هو الشاعر الذي يحفظ سرها ولم تغيره الحروب التي كانت بينه وبين أهلها .

(١١) الكاشح : العدو أو الرقيب . الخلاء : بعيدا عن الرقباء والوشاة .

(١٢) ذراعَيْ عَيْطَلٍ أدْمَاءَ بكرٍ ... تربَّعَت الأجارعَ والمُتونَا

(١٣) تذكَّرْتُ الصبَا واشْتَقْتُ لَما ... رأيتُ حُمولَها أُصُلاً حُدِينَا

(١٤) وأعْرَضَت اليمامةُ واشمَخرَّتْ ... كأسيافٍ بأيدى مُصلتينا

(١٥) فما وجَدَتْ كوجْدِى أمُّ سَقْبٍ ... أضلّتْهُ فرجَّعَت الحَنينا

(١٦) ولا شمطاءَ لم يترُكْ شقَاها ... لَهَا من تسْعَةٍ إلاّ جَنينا

(١٧) وإنَّ غداً وإنَّ اليومَ رَهْنٌ ... وبعدَ غَدٍ بما لا تَعْلَمينا

(١٨) أبا هند فلا تعجَلْ علَيْنا ... وأنظِرْنَا نُخبّرْكَ اليَقينا

(١٩) بأنّا نُورِدُ الرَّايَات بَيضاً ... ونصدرهُنّ حُمْراً قد رُوينَا

(٢٠) وأيامٍ لَنا غُرٍّ طِوَالٍ ... عَصَيْنا المَلْك فيها أنْ نَدينَا

(٢١) وسيِّدِ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَّجُوهُ ... بتَاجِ المُلْك يَحْمِي المُحْجَرِينا:

---

(١٢) عيطل : طويلة العنق . الأدماء : البيضاء . البكر : التي ولدت ولداً واحداً أو التي لم تلد من قبل . تربعت : رعت نبات الربيع . الأجارع : كثبان الرمال دون الجبال. المتون : ما غلظ من الأرض .

(١٣) الحمول : الإبل التي يحمل عليها الأثقال . أصل : قبيل الغروب .

(١٤) أعرضت : ظهرت وبانت معالمها علي امتداد النظر . اشمخرت : طالت أو بانت مستطيلة . المصلت الشاهر سيفه أو أخرجه من غمده استعداداً للمنازلة والقتال .

(١٥) أم سقب : ناقة ، الأسقب «ولد الناقة» أضلته : افتقدته حين ضلّ منها فاكثرت البحث عنه. رجعت الحنين : رددته حزناً علي فقد وليدها .

(١٦) الشمطاء : العجوز التي اشتد حزنها وألمها علي فقد كل أبنائها (هنا) ، أو هي التي ليست بشابة . شقاها : تعبها في رعاية أبنائها وتربيتهم .

(١٨) أبو هند : عمرو بن المنذر ، أنظرنا : انتظرنا أو أخرنا لتنظر ما يكون من أمر قتالنا العنيف . اليقين هنا : الحقيقة القتالية التي لامراء فيها .

(١٩) الرايات : الأعلام . الورود والصدر : قدوم الإبل إلي الماء ، ورجوعها عنه واستخدمها الشاعر هنا مجازا .

(٢٠) غر طوال : بيض مشهورة . أن ندين : أن نخضع أو نطيع أونذل أو نطيع له أمراً خوفاً منه.

(٢١) يحمي : يمنع . المحجرون . الذين ألجئوا إلي المضيق وبانت حاجتهم إلي الآخرين .

(٢٢) تَرَكْنَا الخيلَ عَاكِفَةً عَلَيه مُقلّدةً أعنّتهَا صُفونا

(٢٣) وقد هرّتْ كلابُ الحيِّ منا وشذَّبنَا قتَادةَ مَنْ يَلينا

(٢٤) متى نَنْقُلْ إلى قوم رحَانا يكونُوا فى اللقاء لَهَا طحينا

(٢٥) يكونُ ثفالُها شَرْقِيَّ نَجْدٍ ولُهْوَتُهَا قُضَاعةُ أجْمَعينا

(٢٦) وإنَّ الضِّغْنَ بعد الضِّغْنِ يَفْشُو عليكَ ويُخْرِجُ الدَّاءَ الدَّفينَا

(٢٧) ورِثْنَا المَجْدَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَدٌّ نُطَاعِنُ دونه حتّى يَبِينَا

(٢٨) ونحنُ إذا عِمَادُ الحَيِّ خَرَّت على الأحفاضِ نمنعُ مَنْ يلينا

(٢٩) ندافعُ عنهمُ الأعداءَ قِدْماً ونحمل عنهمُ ما حَمَّلُونا

(٣٠) نطاعنُ ما تراخَى الناسُ عنَّا ونضربُ بالسيوف إذَا غُشِينَا

(٣١) بسُمْرٍ من قَنَا الخَطِّى لُدْنٍ ذوابلَ أوْ ببيضٍ يَعْتَلِينا

---

(٢٢) الصافن : الفرس القائم أوالذي رفع إحدي قوائمه من شدة التعب بعد نهاية القتال . عاكفة : مقيمة . تركنا الخيل عليه : أحطنا به لأخذ سلَبه .

(٢٣) القتادة : شجرة لها شوك . التشذيب : قطع الأغصان وشوكها . شذبنا : فرقنا جمعهم وشتتنا شملهم . من يلينا : من ولي حربنا ، ومن يقرب منا من أعدائنا أو يتمرد علينا .

(٢٥) الثفال : قطعة من الجلد أو القماش توضع تحت الرحا يسقط عليها الطحين وهي لا توضع إلا في وقت الطحن . اللهوة : قبضة تلقي في الرحا لتدور عليها فتطحنها .

(٢٦) الضغن : الحقد الخفي الذي لا يظهره إلا الدليل . الداء هنا بمعني الحقد . الدفين : المستقر في القلب .

(٢٧) المجد : الشرف والرفعة . حتي يبينا : حتي يظهر ويتكشف . نطاعن دونه : نحميه وندافع عنه .

(٢٨) الأحفاض ج حفض وهو متاع البيت ، والإبل التي تحمل المتاع . من يلينا : من يجاورنا ويقع علينا حق حمايته والدفاع عنه .

(٢٩) قدما : أي قديماً ، وقدما أي تقدُما . ما حملونا : ماجنوا علينا بما حملُونا إياه من ديات أو مساعدات .

(٣٠) تراخي : تباعد . غشينا : اقترب بعضنا من بعض خاصة في مراحل العناق في القتال .

(٣١) السمر من الرماح : أجودها . لُدْن : لينة . ذوابل : فيها بعض اليبس . يعتلين : تعلو رؤوسهم في وقت اشتداد القتال .

(٣٢) نشقُّ بها رؤوسَ القَوْم شَقّاً	ونُخْليها الرِّقابَ فَيَخْتَلِينا
(٣٣) تخالُ جَماجِمَ الأبْطَال فيها	وُسُوقاً بالأَماعِز يرْتَمِينا
(٣٤) نَجُدُّ رؤوسَهُمْ في غير برٍّ	فما يدرونَ ماذا يتَّقُونا؟
(٣٥) كأن سيوفَنَا فينا وفيهمْ	مخاريقٌ بأيْدى لاَعِبينا
(٣٦) كأن ثيابَنَا منّا ومنْهُمْ	خُضِبْنَ بأرْجُوانٍ أو طُلِينَا
(٣٧) إذَا ما عيَّ بالإسْنَاف حَيٌّ	من الهَوْل المُشَبَّه أنْ يَكونا
(٣٨) نَصَبْنَا مثل رهْوةَ ذات حَدٍّ	مُحَافَظَةً وكنّا السَّابقينا
(٣٩) بفتيانٍ يرَوْنَ القتلَ مَجْداً	وشيبٍ فى الحُروب مُجَرَّبينا
(٤٠) حُديَّا الناس كلّهمُ جَميعا	مُقارَعةٍ بنيهم عن بنينا
(٤١) فأمّا يومَ خَشْيَتنا عليهم	فنصُبحُ غَارةً مُتَلبِّبينا
(٤٢) وأما يومَ لا نخْشَى عليهمْ	فنصبحُ فى مَجَالسنا ثُبينا
(٤٣) برأس من بنى جُشَمٍ بنِ بكْرٍ	ندقُّ به السُّهُولةَ والحُزونُا

(٣٢) نخليها الرقاب : أي نجعل الرقاب لها كالخلاء وهو الحشيش وأعشاب الصحراء نجذها كما يُجَذُّ الحشيش

(٣٣) الأمعز : الأرض الصلبة كثيرة الحصي . الوسوق : ج سوق وهو الحمل ويروي وَسُوقاً جمع ساق ويقصد بها سيقان الأبطال عطفاً علي جماجهم .

(٩٣٤ في غير بر : في غير شفقة عليهم أو رأفة بهم أو خوف عليهم . يتقون : يدفعون عن أنفسهم .

(٣٥) المخاريق يشير بها إلي سيوف أصحابه وسيوف أعدائه ، والمخاريق : ما يلعب به الصبيان يشبهونه بالحديد وهو يستمد الصورة من لعبة عرفت بين شباب الجاهلية يستعيرها لتصوير الضرب المتبادل بينهم وبين أعدائهم .

(٣٧) الإسناف : التقدم في الحروب . الهول : شدة القتال .

(٣٨) رهوة : جبل أو أعلي الجبل . ذات حد : ذات شوكة .

(٤٠) يحدو الناس : يسوقهم ويتزعمهم ويقودهم .

(٤١) التلبب : التجهز بالسلاح استعداداً للدفاع والهجوم في القتال .

(٤٢) الثبون : الجماعات المتفرقة . ثاب : رجع .

(٤٣) الرأس : الحي العظيم . السهولة والحزون : ما انخفض من الأرض وارتفع منها .

(٤٤) بأىِّ مشيئةِ عمروَ بنَ هندٍ تُطيعُ بنا الوُشَاةَ وتَزْدَرِينا؟

(٤٥) بأىِّ مشيئةِ عمروَ بنَ هندٍ نكونُ لقَيْلِكُمْ فيها قَطِينا؟

(٤٦) تهدَّدْنا ، وأوعِدْنا ، رُوَيداً متى كنا لأُمِّك مَقْتَوِينَا؟!

(٤٧) فإن قناتَنا يا عمروُ أعيَتْ على الأعداءِ قبلَك أن تَلينا

(٤٨) إذا عَضَّ الثِّقافُ بها اشمأزَّتْ وولَّتهم عَشَوْزَنةً زَبُونا

(٤٩) عَشَوْزَنَةً إذا انقلبَتْ أَرَنَّتْ تدقُّ قَفَا المثقِّف والجبينا

(٥٠) فهل حُدِّثْتَ فى جُشَمِ بنِ بكْرٍ بنقصٍ فى خطوبِ الأَوَّلينا

(٥١) ورِثْنَا مَجْدَ علقمةَ بنِ سيفٍ أباحَ لنا حصونَ المَجْدِ دينا

(٥٢) ورِثْتُ مُهَلْهِلاً والخيرَ منه زُهَيْراً نعْمَ ذُخْرُ الذَّا خرينا

(٥٣) وعتَّاباً وكُلثوماً جَميعاً بِهِم نِلْنَا تُراثَ الأكرمينا

(٥٤) وذا البُرةَ الذى حُدِّثْتَ عنه به نُحْمَى ونَحْمى المُلْجَئينا

(٥٥) ومنّا قبله السّاعِي كُلَيْبٌ فأىَّ المَجْدِ إلاَّ قد وَلِينا

---

(٤٥) القطين : المتجاورون . قطن في المكان إذا أقام به واستقر فيه .

(٤٦) القتو : خدمة الملوك بصفة خاصة . رويداً : أي تمهَّل (صيغة تهديد) .

(٤٧) القناة : الأصل . تلين : تذل وتخضع . أعيت : أعجزت .

(٤٨) الثقاف : ما تقوّم به الرماح . اشمأزت : نفرت . عشوزنة : صلبة شديدة . الزبون : الدفوع .

(٤٩) أرنت : يقول إذا انقلبت في ثقافها صوتت وشجعت قنا من يثقفها .

(٥٠) الخطوب : الأمور ، واحدها خطب . الأولون : السلف .

(٥٢) مهلهل : أخو كليب وصاحب سيرة شعبية وهو جد عمرو بن كلثوم من قِبَل أمه . زهير : جده من قِبَل أبيه . نعم ذخر الذاخرينا : أي خير من يصبح أهلاً للفخر .

(٥٤) ذو البرة : قيل هو كعب بن زهير الذي قيل له ذو البرة لأنه كان علي أنفه شعر خشن فشبه بالبرة وهي الحلقة في أنف البعير . الملجئينا : الذين يقعون في حمايتنا ويجب علينا الدفاع عنهم .

(٥٥) ولينا : من الولاية أي صار إلينا فصرنا ولاة عليه .

(٥٦) متى نَعْقِدْ قرينتنا بحَبْلٍ	نَجُذُّ الوصْلَ أو نَقِصُ القَرينا
(٥٧) ونُوجَدُ نحنُ أمْنَعَهُم ذِمَاراً	وأوفاهُمْ إذا عَقَدُوا يَمِينَا
(٥٨) ونحن غداةَ أُوقِدَ فى خَزَازَى	رفَدْنَا فوق رِفْدِ الرَّافِدينا
(٥٩) ونحنُ الحابسون بذى أُرَاطَى	تَسَفُّ الجِلّةُ الخُورُ الدَّرِينا
(٦٠) ونحن الحاكمُون إذا أُطِعْنَا	ونحن العازمُون إذا عُصِينا
(٦١) ونحن التاركون لمَا سَخِطْنَا	ونحنُ الآخِذُون لمَا رَضِينَا
(٦٢) وكنا الأيْمَنين إذا التَقَيْنَا	وكان الأيسَرِينَ بَنُو أبينا
(٦٣) فصالُوا صَوْلَةً فيمن يَلِيهِم	وصُلْنَا صَوْلَةً فيمَنْ يَلينا
(٦٤) فآبُوا بالنِّهابِ وبالسَّبايا	وأُبْنَا بالمُلُوك مُصَفَّدينا
(٦٥) إليكم يا بنى بكر إليكُمْ	ألمَّا تعرِفُوا منَّا اليَقِينا؟
(٦٦) ألَمَّا تعلَموا منا ومنكم	كتائبَ يَطّعِنَّ ويرتمينا؟
(٦٧) علينا البَيْضُ واليَلَبُ اليَمَانى	وأسيافٌ يقُمْنَ وينحنينا
(٦٨) علينَا كلُّ سابغَةٍ دلاَصٍ	تَرَى فوقَ النِّجَاد لها غُضُونا
(٦٩) إذا وُضِعَتْ عن الأبطال يوماً	رأيتَ لَها جلودَ القوم جُونا

---

(٥٦) القرينة التي تقرن إلي غيرها ، متي تقرن إلي غيرنا أي متي نسابق غيرنا . نجذُّ : نقطع . القرينة : الناقة والجمل تكون فيهما خشونة .

(٥٨) خزاري : جبل أو اسم موضع .

(٥٩) أراطي : مكان أو ماء . الجلة : العظام من الإبل . تسف : تأكل . الدرين : حشيش يابس.

(٦٠) الحاكمون : المانعون وأصحاب الحكم والسيادة . العازمون : الأشداء في القتال .

(٦٢) الأيمنون : أصحاب الميمنة وهم المتقدمون في صفوف الجيش .
الأيسرون : أصحاب الميسرة : المتأخرون فيها .

(٦٤) أبوا : رجعوا . المصفد :المقيد أو المغلل بالأصفاد .

(٦٧) البيض : الحديد . اليلب : الدرع .

(٦٨) السابغة : التامة الدلاص : اللينة التي تزل عنها السيوف . النجاد : حمائل السيف . الغضون : التكسر .

(٦٩) الجون : السود أي تسود جلودهم من صدأ الحديد .

(٧٠) كأن مُتونَهُنّ متونُ غُدْرٍ   تصفّفها الرّياحُ إذا جَرَيْنَا
(٧١) وتحملنا غداةَ الرّوعِ جُرْدٌ   عُرِفْنَ لنا نقائذَ وافتُلِيْنَا
(٧٢) ورِثْنَاهُنّ عن أباء صدقٍ   ونورثُها إذا مُتْنَا بَنِينا
(٧٣) وقد علِمَ القبائلُ من مَعَدٍّ   إذا قُبَبٌ بأبطحها بُنِينَا
(٧٤) بأنّا العاصمُونَ بكُلّ كَحْلٍ   وأنّا الباذلون لمُجْتَدِينا
(٧٥) وأنا المانعُونَ لما يَلِينَا   إذا ما البيضُ زايلت الجُفُونا
(٧٦) وأنا المنعمُون إذا قَدَرْنَا   وأنا المهلكون إذا أُتِينا
(٧٧) وأنا الشّاربُونَ الماءَ صَفْواً   ويشربُ غيرُنا كَدَراً وطينا
(٧٨) ألا أبلغ بني الطمّاحِ عنّا   ودُعْمِيّاً فكيفَ وجدتُمونا؟
(٧٩) نزلتُمْ منزلَ الأضيافِ منّا   فعَجّلنا القِرَى أنْ تَشْتِمُونا
(٨٠) قريناكم فعجّلنا قِراكُمْ   قُبَيْلَ الصُّبْحِ مرداةً طَحُونا
(٨١) على آثارنا بيضٌ كِرامٌ   نُحاذر أنْ تفارق أو تَهُونا
(٨٢) ظعائنُ مني بني جُشَم بن بكر   خَلَطْنَ بِمَيْسَمٍ حَسَباً ودينا
(٨٣) أخَذْنَ عَلَى بُعولتِهِنّ عهداً   إذا لاقَوْا فوارسَ مُعْلَمِينا

---

(٧٠) المتون : الأوساط . الغدر : غدران المياه . تصفقها الرياح : تحركها .
(٧١) الأجرد من الخيل القصير الشعر الكريم . النقيذة : المختارة ، والنقائذ ما استنفذت من قوم أخرين .
(٧٣) الأبطح و البطحاء : بطن الوادي يكون فيه رمل وحصي . والبطحاء : البقعة من الأرض .
(٧٤) العاصمون : المانعون . الكحل : السنة الشديدة الذي اشتد جدبها وقلّت خيراتها .
(٧٨) الطماح ودعمي : حيان من إياد . كيف وجدتمونا : ماذا عرفتم من أمرنا وما أذيع من قدرتنا في الحروب ؟
(٧٩) أن تشتمونا : أي أشعلنا الحرب مخافة أن تشتمونا أو يقع منكم سباب ضدنا .
(٨٠) مرداة : صخرة شبه بها الكتيبة .
(٨١) تهون : تذل أو تخضع ، أو يصيبها أذي .
(٨٢) الميسم : الحسن . الحسب : الأصل .

(٨٤) ليستلبنّ أبداناً وبيضاً ... وأسرى في الحديد مقرّنينا
(٨٥) إذا مارحن يمشين الهوينى ... كما اضطربت متون الشاربينا
(٨٦) يقتن جيادنا ، ويقلن : لستم ... بعولتنا ، إذا لم تمنعونا
(٨٧) إذا لم نحمهنّ فلا بقينا ... لشيء بعدهنّ ولا حيينا
(٨٨) وما منع الظعائن مثل ضرب ... ترى منه السواعد كالقُلينا
(٨٩) لنا الدنيا ومن أضحى عليها ... ونبطش حين نبطش قادرينا
(٩٠) إذا ما الملك سام الناس خسفاً ... أبينا أن نقرّ الخسف فينا
(٩١) نسمّى ظالمين وما ظلمنا ... ولكنّا سنبدأ ظالمينا
(٩٢) إذا بلغ الفطام لنا صبيٌّ ... تخرّ له الجبابر ساجدينا
(٩٣) ملأنا البرّ حتى ضاق عنّا ... وظهر البحر نملؤه سفينا
(٩٤) ألا لايجهلن أحدٌ علينا ... فنجهل فوق جهل الجاهلينا
(٩٥) وما منع الظعائن مثل ضرب ... ترى منه السواعد كالقُلينا
(٩٦) كأنّا والسيوف مسلّلات ... ولدنا الناس طرّاً أجمعينا
(٩٧) يدهدون الرؤوس كما تدهدى ... حزاورة كرات لاعبينا
(٩٨) سقيناهم بكأس الموت صرفاً ... ولاقوا في الوقائع أقورينا
(٩٩) ألا لايعلم الأقوام أنّا ... تضعضعنا وأنا قد ونينا
(١٠٠) ترانا بارزين وكل حيٍّ ... قد اتّخذوا مخافتنا قرينا

---

(٨٤) البيض : الحديد ، أو السيوف ، والمراد في البيت سلب الأعداء وقد يقصد بالبيض نساء تغلب وهن يخرجن خلف كتائب الجيش التغلبي .

(٨٥) يمشين الهوينا : أي لايتعجلن في مشيهن . متون الشاربين : أي يتثنين ويتمايلن في مشيهن مثل السكاري في التثاقل والتباطؤ نتيجة نعمتهن وترفهن .

(٨٨) القلون : ج قلة وهي الخشبة يلعب بها الصبيان يضربونها بالمقلاة وهي أطول من القلة .

(٩٠) الخسف : الظلم والنقصان والجور .

(١)

ففى مقابل موضوع المدح الذى ظهرت فيه معلقة زهير ممثلة لقضايا القبيلة والذات مع إعجاب صاحبها بموضوعه وبنهاية الصراع ، تقف معلقة عمرو ابن كلثوم ممثلة لاتجاه آخر فى القصيدة الجاهلية ، تبرز فيه صورة أقرب ما تكون إلى الحس القومى العام ، أو هى نوع من الاستجابة الراضية التى تصدر عن الشاعر ، عن قناعة تامة بانتمائه القبلى ، وتسجيل طبيعة الولاء لقومه بما يبعث به من صراعات لاتكاد تنتهى تحت وطأة حماسه وحميته .

ومعروف عن معلقة عمرو هذه أنها انتشرت بين أبناء قبيلته فتوارثتها الأجيال حين بدت بمثابة النشيد القومى لأبناء قبيلة تغلب ، حتى اندفع بعض شعراد بكر فآخذهم على كثرة ترديدهم لها دون ملل أو سأم :

أَلْهَى بنى تغلبٍ عن كل مَكْرُمَةٍ　　قصيدةٌ قالها عمرو بن كلثوم
يفاخرون بها مُذْ كان أوّلهم　　ياللرجال لشعر غير مسئوم

وبذا تحولت معلقة عمرو إلى صورة قبلية متميزة فى هذا الباب من أبواب الشعر العربى فى عصر الجاهلية ، حيث راح الشاعر فيها يتغنى بانتصارات قومه، ويعلم الناس بدورهم من خلال تسجيل مفاخرهم ، وتأكيد شجاعتهم فى صور تخيف القبائل الأخرى منهم ، بل تخيف الأجنبى أيضا ، وضاق بها وبه وبقبيلته الخصوم فأعلنوا هذا على طريقة شعراء بكر .

ولم يفارق ابن كلثوم ذكاؤه حين قدّم لمعلقته بمقدمة ذاتية تصدّرت القصيدة ، استطاع فيها أن يصوّر مسلكه الاجتماعى فى صور خمرية عاشها ، واقتنع بتصويرها ، كما صنع طرفة بن العبد ، ولكنه لم يتمرد كما تمرد طرفة ، بل انتهى من تصوير لذته فى المطلع ليخصص موضوع القصيدة لخدمة قضايا القبيلة ، فهو يرسم من خلالها صورة قومية لمجتمعه ، وكأنه يعترف ضمنا بموقفه الخاص أولا ، ثم موقفه كواحد من أبناء القبيلة ثانيا . وحتى موقفه القبلى هذا لم يصدر إلا عن موقف تسجّله الرواية التى بررت لعمرو نظم المعلقة ، وهنا تهدأ صراعات الأنا مع الجماعة إلى حد بعيد .

وقبل تبيُن الصورة القبلية التى سيطرت على موضوع المعلقة ، نسجل هنا أنها صدرت فى مقدمتها عن ذات صاحبها فى علاقته بندمائه وفى صراعه مع قدره وحسه الغيبى ، كا صدرت فى موضوعها عن تلك الذات أيضا حين استثير صاحبها فى الموقف الذى رددته الروايات وأجمعت عليه ، فلم تكن تلك الإثارة إلا تعبيراً عن حرصه على كرامته التى توحدت حتى أصبحت جزءا من كرامة قومه، وبهذا سجل عمرو من خلال دفاعه عن شرف أمه دفاعا عاما عن شرف القبيلة ، انضوت من خلاله الذات تحت لواء الجماعة ، وتفاعلت «الأنا» مع «النحن» تفاعلا دقيقا جعل خيوط القبلية والفردية تتداخل ، حتى غلبت الصيغة العامة التى تنسحب على القبيلة فى موضوع القصيدة ، وفى هذا الإطار من التداخل قد تبهت إلى حد كبير ملامح الصراع .

وتكاد معلقة عمرو تنفرد - كما رأينا - بين بقية المعلقات الجاهلية بتلك المقدمة الخمرية التى توازى أيضا تفرد موقف عمرو من قضية أمه ، من خلال الحادثة المشهورة . وإذا كان طريفاً عند زهير أن يصدر فى مدحته عن حادثة اجتماعية محددة ، سجلتها الروايات ، فجاء الشاعر فى مدحته بما فيها من تفرد وتمايز على بقية المدائح عند غيره من الشعراء ، فإن الطرافة تأخذ منحى آخر عند عمرو بن كلثوم حين يصدر عن موقف اجتماعى خاص به ، ساعده على أن يصدر قصيدة لها تمايزها الذى تستوقفنا تفاصيله بين قصائد الفخر الأخرى فى جيلها .

ولما لم يكن ثمة تناسب بين الروح الحماسية التى تسيطر على عمرو وبين حديث الطلل ، على ما يتطلبه مشهد الطلل عادة من انهزامية ، أو انسحاب أو استسلام للبكاء ، بدا من الطبيعى فى صوره الأخرى أن يقف عند انفعالاته وتدفق حماسه ، ليمتد عنده التمرد فينسحب على كل شىء من حوله ، ومنه مقدمات الشعراء الآخرين ممن سلموا من مثل ذلك الموقف الانفعالى ، وينتهى اختياره إلى مقدمة الخمر الذى اشتهرت قصيدته أيضا بتفردها بها بين بقية المعلقات ، كما تفردت بها بين بقية القصائد التى أفرزتها أشباه تلك المواقف .

وكما قلت آنفا فإن صراع عمرو لم يكن قائما ضد العقد القبلى ، أو الروح الاجتماعية السائدة بين قومه ، ولهذا لم يتجنب كل معالم التقليد ، بل حرص فقط على الاختيار للموضوع ، بينما ظل التقليد ظاهرة مسيطرة على القصيدة حتى فى

بيت المطلع الذى لم يتجنب التصريع فيه كمؤشر للغة الجماعية التى لم تغب مطلقا على مدار القصيدة .

أمر آخر يتصل بهذه المقدمة فى تناسبها مع ما يريده عمرو من تصوير ثراء قومه ، وعزة مكانتهم ، حيث صورهم من أهل الجد والحرب ، حيث تتطلب حياتهم القبلية ذلك ، وهم يتزاحمون على الخمر فى أوقات راحتهم ، ويسرفون فى إنفاق أموالهم فى مجالس المنادمة ، وهو إنفاق عدّه بعض الشعراء معيارا من معايير تمتُّع الشاعر بالحرية القبلية ، وقد حاول عنترة بن شداد أن يحقق حريته من خلاله حين قال متجاوزاً صراع العبد مع الأحرار :

ولقد شربْتُ من المُدَامة بعدما ... ركدَ الهَواجرُ بالمَشوفِ المَعْلم
فإذا شربتُ فإننى مُستهلِكٌ ... مالى ، وعِرْضِى وافر لم يُكْلَم

ولم يشأ عمرو إلا أن يستكمل مشهد المقدمة بجزئية أخرى ، بدت صورة قبلية مكررة تتعلق بتصوير رحلة الظعن ، ولكن الشاعر هنا عالجها معالجة خاصة، تختلف عما رأيناه فى معلقة زهير الذى حرص عليها ، فكان هادئا فى تصوير أبعاد رحلتها زمانا ومكانا ، من خلال اهتمام القوم بها ، وتفرس صاحبها فى مشهد رحيلها لحظة الوداع ، فهى توظّف عند عمرو فى خدمة قضية المعلقة ، إذ يتعامل معها بخشونة وقسوة ، فتتحول إلى أداة يسقط عليها انفعالاته وحماسه القبلى قبل أن يبثها همومه ومشاعره ، فهو يذكّرها أولا بعظمة قومه ، ويشهد قومها على ذلك ، لما لتلك الشهادة من أهمية وخطر فى المعلقة كلها حول توصيف أطراف الصراع كمدخل للفخر القبلى .

ولايتوقف المشهد عند هذا الحد من العنف والقسوة إلا قليلا ، على نحو ما يبدو من نفسية الشاعر حين تهدأ أمام ذلك الموقف الغزلى الذى يبرز فيه بعض المعالم الحسية من مقاييس جمال الظعينة ، فيصور ما حمله لها من حنين ، لم يستطع إلا الاعتراف به ، والقصد إلى تصويره من منطق البداوة والصحراء .

وتتسم المقدمة – عامة – بهذا العنف الذى قصد إليه عمرو ، فكثرت عنده فيها أفعال الأمر والنهى ، رمزا إلى سيادته وسيادة قومه وحريتهم : (هبّى ،

اصبحينا ، لاتبقى ، قفى) . كما استعان فيها بمعجم البداوة في صياغة اللفظ وتشكيل الصورة . صحيح أنه بدأ بحديث الخمر على غيرعادة شعراء المعلقات جميعا ، ولكنه استقى مادتها التصويرية - مع هذا التمرد والسخط - من واقع البيئة الجاهلية ، خاصة أن صراعه بدا - كما رأينا من قبل - مع العنصر الأجنبي وليس مع قومه أو بيئته كما سنرى عند طرفة أو عند الشعراء الصعاليك مثلا ، بل تركز صراع الذات لديه مع غير قومه ، فكان سخطه مركّزا على عمرو بن هند ، وكان دفاعه موظفا لخدمة قبيلته ، ومن هنا تبدت البداوة جلية في تصويره للظعينة ، والموالى ، والكاشحين ، والأرجاع ، والحمول ، والأسياف ، وأم سقب ، وترجيع الحنين .. إلخ .

وفي موازاة الواقعية العلّمية التي رأينا منها صورة في مقدمة الطلل عند زهير ، والتي سادت في مقدمات الطلل بعامة عند شعراء العصر ، نجد لها نظائر عند عمرو ، ففي حديث الخمر يذكر خمر «الأندرين» لشهرتها بتلك النسبة إلى بلدة «الأندرين» بالشام ، وفي حديثه إلى الظعينة يذكر «اليمامة» وقد ظهرت ، وتبينّها ، كما يتبين السيوف المصلتة ، مشيرا بذلك إلى الموضع الذي تسير الظعينة متجهة إليه من منطلق تصويري لايصدر فيه عن غير الحرب وأدواتها .

ولم تنته صورة المرأة عند عمرو في المقدمة عند هذا الحد ، بل امتدت في موضوع القصيدة حين قطع حديث الفخر ، ليصور موقع نساء قومه من حرب القبيلة ، وكيف يخرجن في الحروب من قبيل إثارة حماس الجند في القتال ، واختبارهم في الدفاع عنهم ، والتضحية من أجلهن ، والصمود حرصاً على شرفهن .

فالمرأة عند عمرو تختلف عن نظيرتها في الطلل ، تلك التي يروح الشاعر يسقط على ديارها دموعه باكيا ، إذ إن الشاعر هنا لايبكي بل يتحدى ، وهو لايريد لغيره أن يشرب من خمر «الأندرين» ، وكأنا نحس نغم «الأنا» واضحا منذ المقدمة ، فعمرو يريد لنفسه كل شئ ، كما يريد لقومه دون سواهم من الأقوام والقبائل كل العظمة والمجد بعد ذلك في حديث الفخر ، فصراعه هنا من أجل بقاء الأنا والنحن ، وليذهب مادونهما إلى الجحيم ، أو يغيب في غياهب العدم .

وتتسم المقدمة كما هو واضح بالسرعة الفنية نسبيا ، إذ لم تتجاوز أربعة

عشر بيتا بجُزْئَيْها ، والمعلقة طويلة تقع فى مائة بيت ، وتكاد السرعة تظهر فى كل صورها التى لم يهدأ فيها عمرو هدوء زهير فى تصوير الزمان والمكان ، فقد بدت الحركة مسيطرة عليه وبدأ حواره مع ظعينته من نوع جديد ، يسجل من خلاله حماسه ، ويوظفه فى خدمة انفعاله ، وتأكيد سخطه على الأشياء باستثناء موقف الحنين الذى أوجز فيه ، ولم يجد فرصة للإطالة ، لأنه يريد الوصول إلى موضوعه ، إذ لاوقت لديه إلا للحرب والفخر مع بقية هذا الحنين فى موقف الغزل مما لايكاد يستوقفه إلا قليلاً .

وعلى المستوى الموضوعى يبدو التناسب واضحاً بين المقدمة وموضوع الفخر ، فلم يكن الشاعر فى حاجة إلى بكاء طللى فى هذا الموضوع ، ذلك أن المسألة كلها تتطلب الحماس والانفعال والإحساس بعظمة «الأنا» لا بكاء الأطلال الدارسة أو استبكاء الرفاق عليها .

ومن هنا كانت المقدمة تمهد للموضوع عن طريق الصياغة التى اختارها عمرو ، وإن كان مع هذا قد قطع الحديث دون تمهيد ، لينتقل منها إلى موضوع الفخر على حساب عمرو بن هند ، طالبا منه أن ينظره اليقين ، وهو ما سبق أن طلبه من الظعينة ، وهنا تظهر شدة الترابط والتداخل بين حديث المقدمة والموضوع فى صراع الشك واليقين لدى الشاعر .

(٢)

ثم يدور موضوع المعلقة - بعد هذا - حول الفخر القبلى الذى سيطرت على الشاعر فيه الذات الجمعية ، فلم يستطع أن ينفصل عنها ، بل خضع لها راضياً ، ووظف فنه فى خدمتها ، وهو يفخر فيها بشجاعته ، وشجاعة قومه ، يعلن ثورته ويعكس صراعه مع عدوه حين يتحداه ، ويتوعده ، ويهدده من خلال تذكيره برايات قبيلته تغلب ، حين تذهب بها بيضاً لتعود بها حمراً ، وهو المشهد الذى صوره زهير فبدا منفراً منه ، راغبا فى أن تتجنبه القبائل المتحاربة ، وقوم عمرو قادرون - على حد تصويره - على نشر الفزع فى أرجاء الجزيرة من شرقيها إلى غربيها .

وتكتمل الصورة المشرقة لهذا الفخر الحربى حين يتخلى عمرو - أحيانا - عن الاستمرار فى تأكيد شريعة الغزو ، إلى تصوير مشاهد أخرى من المروءة

والنجدة وتحمل ديات القتلى ، والأنفة من المشاركة فى الغنائم ، ولكن هذه الصور تقل ، حتى تظل استثناء مع سيطرة فكرة القوة التى تراوده فى معظم أبيات المعلقة وتعد قاعدة فلسفته فيها ، فهو يعدد مشاهد رؤوس الأعداء بعد القتال ، ويعتبر هزيمتهم جزاء ما كانوا يحملونه فى أنفسهم من حقد وضغائن لقومه . وتتداخل فى لوحة الفخر هذه صور الماضى مع صور الحاضر فتزاحمها وتصطرع معها ، حين يؤصل عمرو لنسبه ، ويصور وراثته المجد عبر سادة قومه ، من أمثال المهلهل وزهير وغيرهما ممن عرفت مكانتهم في الجاهلية ، وشهدت لهم القبائل بالشجاعة والقوة وعلو المنزلة ، فكان بطلها التى تتجسد فيه آمالها .

كما تتداخل فى نفس اللوحة الصور المتصارعة بين روح الفخر من جانب عمرو وقبيلته ، وبين روح السخرية التى يطرحها على أعداء قومه ، بما فيهم من ضعف ومهانة ، وهنا يظل الإطار العام للوحة الفخر صادراً عن روح الشاعر القبلى فى علاقته بالقبيلة ، فهو يبدأ الفخر بها لينهيه بها أيضا ، وذلك حين يصور إرادتها الحرة ، ويضخم قدرتها على حماية الناس جميعا بما تملكه من جيوش تملأ الأرض برا وبحراً على حد تعبيره وتصوُره .

ومن الواضح أن مفتاح الإطار التصويرى العام فى القصيدة يرتبط بسيادة تلك الروح الجمعية ، أو ذلك الوجدان القبلى الذى سيطر على الشاعر على عكس ما نجده - مثلا - عند طرفة بن العبد حين اكتفى من فنه بتصوير نفسه فتى من فتيان العصر ، أو هو الفتى الأول فى مجتمعه ، تتمثل فى شخصه كل المثل العليا التى رآها مقياسا لحريته الشخصية ، وطبيعة سلوكه الاجتماعى الذى رسمه مثلا للشباب المتمرد من أبناء جيله . كما تأتى صوره أيضا مختلفة عما نراه عند حاتم الطائى حين سيطرت عليه فكرة الكرم . فتضخمت وتوهجت من خلال حسه الفردى أولا ، ثم من خلال اتفاقها مع الواقع القبلى ثانيا .

فإذا نحن هنا بصدد التعامل مع القبيلة أولا ، وإن اعترفنا - كما سبق - بحرص الشاعر على إدخال ذاته فيها ، سواء فى مقدمتها الخمرية ، أو فى طبيعة الدوافع التى حدت به إلى نظمها ، وهى دوافع اجتمعت فى ضرورة حرصه على شرفه ، ودفاعه عن كرامة أمه التى أهدرت فى البلاط الملكى لخصمه ، وحماية عرضه الذى تجسد شاخصاً أمامه فى تلك الإهانة التى وجهت إليه من خلالها ومن هنا استشعر عمرو «وجوده» الخاص فى تفاعله مع «الوجود القبلى» العام ،

فكانت تلك الصورة المكررة – أحيانا – والتى انصرف فيها إلى التعبير عن روح القبيلة التى ينتمى إليها ، ويعتز بولائه لها ، فهو حين يفتخر بقبيلته يشهد القبائل على ما هو بصدده من هذا الفخر ، على ما فى هذا من اعتراف دقيق بالفكر القبلى الذى يتطلب من الشاعر ذلك الاعتراف الجمعى بالضرورة .

وبدا طبيعيا فى هذا الموقف أن تنتشر المبالغة فى الصور الشعرية ، خاصة أنه بصدد تضخيم الذات القبلية ، وتوسيع دائرة توهجها وعظمتها ، فلا يبدو غريبا إذن اعتماده على الصور المطلقة ، التى تكاد تتجاوز المستوى الإنسانى الطبيعى فى معظم الأحيان .

ولكنا نفيد من تلك المبالغات غير المعقولة حين نقف من خلالها على طبيعة التقاليد العربية ، ونستكشف حياة القبيلة من خلال أحد أبنائها ، دفعه حماسه الشديد وانفعاله وثورته إلى التعامل التصويرى من خلال تلك المبالغة الفنية، إذ تظل المبالغة هنا مقبولة – على استحالتها – عن مثيلاتها حين تعامل فيها الشعراء مع موضوعات أخرى فى غير الفخر ، كما هو الحال فى المدح مثلا ، إذ يصبح للعملية الفنية خطرها من هذه الناحية لأنها تؤكد المزيد من الزيف والنفاق الاجتماعى الذى لا صلة له – فى معظم الأحيان – بحقيقة المشاعر أو صدق الانفعالات . فمن المؤكد أن الشاعر هنا ينطلق من هذه المشاعر ، ويترجم تلك الانفعالات التى سيطرت عليه ، من خلال سيطرة الحس القبلى ، وهيمنته على كيانه الخاص . ومن هنا تبلورت الصورة عنده على مستوياتها المختلفة بين تشبيه واستعارة وكناية ، استهدفت فى جملتها خدمة القضايا القبلية ، التى استهدفها الرنين الموسيقى المتدفق والجرس المرتفع ، وكأن الشاعر قد وفق فى اختيار بحر الوافر الذى ساعده على تدفق حماسه وانفعاله فى الأبيات بهذه الصورة ، توفيقه فى اختيار حرف الروى وألف الإطلاق .

وينتشر فى الصور – عموما – ذلك الحس القبلى الذى يتعلق بالمجتمع البدوى ، وهو منطق طبيعى ومقبول لدى عمرو باعتباره شاعر الجماعة ، وليس ثمة غضاضة فى أن يجعل من واقعها مادة تصويرية دقيقة يستمد منها معطيات صوره المختلفة ، ويضيف إليها – تأكيداً للمبالغة – من خياله الخاص ، ما يجعلها قادرة على توصيل تجربته ، بأبعادها الجماعية والفردية على السواء ، فى مقابل ما يطرحه على خصمه من مثالب ونقائص وصور من الضعف تعكس المفارقات

بين القوتين تمهيدا لعرض قصة الصراع بينهما ، وتأكيدا لتدفق شعور الانتماء والتحدى فى خط نفسى واحد لايكاد الشاعر يحيد عنه فى أى من صوره .

(٣)

وليس صحيحا هنا أن القصيدة قد افتقدت الوحدة الموضوعية لمجرد أنها وُزِّعت بين موضوعىْ الفخر والهجاء ، فكلا الموضوعين قَبلَى شديد التداخل بطبعه مع الآخر ، ولم يكن الشاعر ليهجو هنا أو يتوعد إلا ليؤكّد فخره القبلى الذى جعله موضوع المعلقة ، فهذا الترابط بين الموضوعين من حيث دقة الخيط النفسى بينهما ، هو ما يسجل للقصيدة عنصر الوحدة الموضوعية ، ويكشف حرص الشاعر عليها وتوفيره لها فى القصيدة ، ذلك أن حديث المقدمة الذى نأى به الشاعر عن الحس الطللى المشترك ينفصل تماما عن بقية القصيدة ، بقدر ما سار معها فى نفس الاتجاه ، فبدا شديد الاتساق مع لغة الفخر القبلى ، وكأنه أراد أن يمهد للجمعية بالذاتية كما أراد أن يجعل لنفسه نصيبا فيها ، فجاء هذا القسط مصوراً موقفه الخاص مع ندمائه من خلال الضمير الجمعى أيضا ، وهو موقف لم ينس فيه الفخر بشجاعته وكرمه ، وهى نفسها الصفات التى افتخر بالقبيلة من خلالها .

فالصورة العامة للمعلقة على هذا النحو ، يظهر فيها التوافق الموضوعى من خلال تلك التجربة النفسية التى يحكمها الحماس ، ويهيمن الانفعال على مدار أبياتها المختلفة ، فإذا جعلنا ذلك الواقع النفسى حكماً فى العملية الشعرية ، أمكن التعُرف على الوحدة الكلية للمعلقة من خلال هذا الواقع ، وعندئذ تتلاحم المقدمة مع الموضوع ، وتتداخل جزئيات الموضوع بطرفَيْها من فخر وهجاء دون تنافر أو تباعد .

إذاً يبقى لهذه المعلقة أنها تسجل شريحة نفسية عاشها شعراء القبيلة منذ التحموا بها ، وذابت انفعالاتهم فى مواقفها العامة ، كما يظل لها دورها كوثيقة تاريخية ما زالت تذكرنا بذلك الحدث الذى برزت فيها حقيقة شخصية الرجل العربى فى الجاهلية وتبلورت ملامح بطولته ، بما فيها من عزة وإباء ، ورفض الضيم والمذلة ، وهنا يظل لعمرو دوره فى التعامل مع هيكل القصيدة الجاهلية من منظور مختلف عما نجده عند غيره من شعراء المعلقات ، فلم يعرج على الطلل

ولم يبك صاحبته كما صنعوا ، بل أدار ظهره وكأنه يتصارع معه ، ليفر منه وليدير حواره مع صاحبته حول كأسه وندمائه ، وكأنه كان أصدق فى نقل تجربته من أولئك الذين قدّسوا النموذج الطللى ، ووقفوا عنده وقوفا تقليديا محضاً بلامعايشة ، وما كان هذا الصدق عند عمرو إزاء تجربته الخاصة إلا مؤكدا لصدقه القبلى ، وتجربته العامة التى عاشها مع واقع القبيلة .

ويبدو تعامل الشاعر مع الأداة فى غير حاجة إلى حوار طويل ، فمن الواضح أن السهولة تحكمه ، ولا يخفى اختياره الدقيق للألفاظ السلسة التى تصور المواقف الحماسية بعيدا عن التعقيد والغموض ، وإلاّ ما صارت الأغنية التى ألهت قومه عن كل مكرمة ، ومع هذه السهولة تنتشر الروح البدوية – وهو ما يبدو طبيعيا – فى كل جزئيات القصيدة فكان الورود والصدر وما يكشفانه من حياة القبيلة الاقتصادية فى وقت السلم ، وما يسجلانه – على سبيل التصوير – من مواقف القتال ، وكانت مشاهد الحرب موزعة بين هجوم ودفاع ، ثم برزت الرحى التى اتخذ منها عمرو معادلا موضوعيا لقوة قومه وسيطرتهم على القبائل كلها . وهناك من المواقف القتالية فى وقت الصلح ما يتطلب تحمُّل الديات ، وهو مشهد بدوى سجّله زهير بشكل أكثر تفصيلا ، ولكن موطن الفخر هنا عند عمرو يرتد إلى قدرة قومه على تحمل الديات التى قد يلزم من يجاورهم دفعها فيقع على عاتقهم تحملها عنه ، وإذا هو فى كل هذه المشاهد أمام ركام من الصراعات لايخفى فى الأبيات .

ومن الطبيعى أن يكثر فى مشاهد القتال من تصوير أدوات الحرب منسوبة إلى أصولها التى اشتهرت بها ، فيذكر قنا الخطى ، والبيض من السيوف الهندية ، وما تحدثه تلك الأدوات فى المشاهد الحركية التى تملأ ميادين القتال ، ثم نتائج الحروب وما يحدث فى صفوف العدو من هزائم وخسائر يوازيها على الصعيد الإيجابى انتصار التغلبيين متوجا بذلك لغة الصراع الحماسى التى يسقط من خلالها خلاصة تجاربه .

ويوزّع عمرو صوره بين صفوف أعدائه شامتاً ، وبين صفوف قومه مفتخراً ، تأكيدا لنفس المنطق الصراعى ، وتنتشر الصيغ المطلقة فى كلا المشهدين، لأنها إنما تخدم قضية الشاعر بإطلاقها هذا ، وأشد ما يكون ذلك الإطلاق والتعميم فى منطق الفخر بصفة خاصة ، فهم فى كفة ميزان وكل

البشرية على حد تصوُّره في كفة أخرى لاتكاد توازيها ، أو حتى تقترب منها ، وقومة دائما متأهبون لقتال، لايكادون يهدأون لفكرة الصلح النفسي . وكأن الحياة قد أقنعتهم ببقاء الأقوياء ، وهم وحدهم كانوا أولئك الأقوياء . وهنا تمتد لغة الصراع لتعرض طرفين متباعدين كما بدا على مستوى تغلب وحدها أمام كل الأقوام ، ثم يتكرر التباعد على عكس ذلك حين تراها وقد حازت كل السيادة دونهم .

ولايزال عمرو حريصا على الاستطراد في حديثه عن دافع النظم ، وهو استطراد يوازي موقف المادح من ممدوحه ، في معاودة عرض لوحات الكرم ، أو الشجاعة أو غيرهما من الفضائل ، وهو استطراد مقبول لأنه يكشف كيف بدا الشاعر مشغولا بالدرجة الأولى بذلك الموقف ، إذ يعود إلى عمرو بن هند ساخرا من مُلْكه ، مصغرا من شأنه ، رافضا كل تصوراته التي عاشها وهماً حول ضعف تغلب ، ولم تكن كذلك ، ولذا راح عمرو ينفي في صيغة مباشرة ومؤكدة أن يكون أهله في موازاة العبيد من قوم ابن هند ، أو يكونوا ممنٌ يقبلون خدمة أمه . ومن هذا النفي والتعنيف ينتقل عمرو إلى التهديد الصاخب ، ويزداد لديه صخب الدوّي المرتفع الذي يستعين فيه – على سبيل المبالغة – بماضي قومه الأُلى لم يستسلموا لحاكم من غيرهم ، بل ورثوا مجدا عريضا عريقا ، تشهد لهم به كل قبائل العرب، وكأن الشاعر يطلب هنا – على المستوى الجمعي – تلك الشهادة التي طلبها غيره من شعراء الفخر على المستوى الفردي ، كما يرد عند عنترة وحاتم ، وكما طلبها بعض شعراء المدح على المستويين الفردي والقبلي ، كما صنع زهير في معلقته ، ولكن عمراً يبدو من أشدهم حرصا على أن يعدد أبعاد المجد القبلي كما تصوّرها ، وصورتها القبائل كلها ، مجسدة وراثيا في مجموعة من المشهورين من قبيلته عبر أجيال متعددة الأمر الذي انتشر بين شعراء العصبية القبلية في اعتزازهم بفكرة الوراثة ، وأصالة النسب عن طريق تعداد من اشتهروا فيه من فرعي العمومة والخؤولة .

ويحرص الشاعر على توزيع تلك الوراثة بين من عُرفوا بشهرتهم الحربية ، فأسهموا من خلالها في تأسيس مجد قبيلة تغلب من مثل علقمة بن سيف ، وعتّاب، وكلثوم ، وكليب ، ومنهم من ضرب بسهم وافر في مجال المجد الأدبي وفن الكلمة الفصيحة بين القبائل مثل مهلّهل ، وزهير ، وكعب بن زهير وغيرهم .

ومن هنا يصبح لتكرار كلمة «تراث» عند عمرو تلك الدلالة التى تؤكد ما يريده من هذا الفخر القبلى العريق المتنوع .

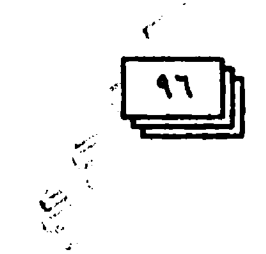
وقد سبق أن عرضنا لصراع صيغ السلام وصيغ الحرب عند زهير فى معرض حديثه عن السلام وتبنّيه قضيته ، وهو موقف يكاد يتجاوز فنيا عند عمرو تماما ، صحيح أن فكرة السلام قد تراوده على ندرة ، ولكن فى غير هذا الموقف الخطير الذى لايقبل فيه تهاون دون الإطاحة برأس الملك ، لتبدو هذه الندرة وقد حسمت الأمر تماما .

وبذا لايأتى حديث السلم هنا إلا فى أعقاب الحروب عند توزيع الأسرى والغنائم ، أو قد يرد فى معرض التحالف القبلى الذى تختاره تغلب فتصبح من أوفى الناس عهدا إذا وعد أبناؤها ، كما تصبح من أعتى الناس وأشدهم عنفا إذا استفز فرسانها وسادتها .

وفى مقابل حكم زهير التى خصص لها جزءاً كبيراً من معلقته ، يخصص عمرو للفخر المطلق مجموعة صور متوالية ، تقع فى حوالى ثلاثين بيتاً يختم بها المعلقة ، على ما فيها من التعميم والاستحالة التى تجعل من تغلب الحاكم الوحيد للأمم كما استوعبتها مخيلة الشاعر ، وما عداها فهم محكومون ، ولذا كثر تردد لفظة «نحن» بما لها من دلالة قبلية واضحة ، فإذا التغلبيون فاعلون دائما ، فهم «حابسون ، حاكمون ، عازمون ، تاركون ، آخذون ، منعمون ، قادرون ، مهلكون، شاربون ...» وإذا بقية الأقوام خاضعة لسطوتهم ، راضخة لقوتهم ، مجيبة لأوامرهم فحسب ، وشتان بين الفاعل والمفعول حين تطرح المفارقة بين السيادة والعبودية .

وبذا يبدو التداخل النفسى واضحاً بين جزئيات المعلقة ، مما يربط بين موضوعها ومقدمتها ، ويشد أفكار الموضوع التى يبدو فيها التعدُّد الظاهرى ، مما يحتاج إلى دقة نظر فى معاودة اكتشاف الخيوط الدقيقة التى تشدها جميعاً ، فتوحدها لتستلخص منها طبيعة الانفعال الذى دفع الشاعر إلى نظمها ، ولتنسلخ منها الذات الفردية إلا فى بيت واحد .

صحيح أن الاستطراد ومعاودة الحديث الحربى يلح على الشاعر ، ويسيطر على خياله ، وهو يرى فى هذا المعاودة متعته الخاصة التى تتسق مع حس القبيلة،



ولكنه من خلال هذا كله يحاول أن يستجمع أفكاره ، انطلاقاً من باعث النظم ، والحرص الدائب على شرف القبيلة ، إلى جانب شرف أمه ، فهو صراع الفردى والجمعى معاً ضد الآخر .

وتكاد الصور البدوية تنتشر فى المعلقة انتشار أبياتها ، وهو منطق طبيعى لهذا الشاعر الذى لايريد أن يعنّى نفسه ، وهو ليس فى حاجة إلى كثير من الكد الذهنى ، أو إلى معاودة النظر فى أنشودة أراد إصدارها من موقع الانفعال الخاص الذى سيطر عليه فبثّه فى القصيدة لتزدحم به تصويرا وتقريراً .

وإلى جانب الخيط الذى يحقق للمعلقة وحدة الموضوع ، ينتشر فيها الحس القصصى على غير انتظام أو اتساق فنى ، وفيه تظهر لقومه بكل فتيانهم وشيوخهم البطولة المطلقة ، فتتكرر الحركة ، وتتعدد المواقف ، وتتحرك الأحداث الحربية بينهم كأبطال أساسيين ، وبين أعدائهم كأبطال ثانويين ، يقفون دائما فى دائرة الهزيمة والاستسلام وهنا يبلغ الصراع ذورته فى منطقة التصوير ، إلى جانب ما توفر من الحبكة القصصية فى المعلقة ، فراحت تحوى ومضات مختلفة من تلك البطولات ، وتصور ما يصحبها من حركة دائبة لاتهدأ ، مما صدر عن طبيعة الموقف الذى أراد عمرو دعمه بعرض ذكريات قتالية مختلفة لأبناء قومه يتخذ منها شواهده الفعلية على مقولاته وزعمه .

كما حاول الشاعر أن يؤكد موقف التهديد والوعيد من خلال تلك الصِيغ الخطابية التى أكثر منها ، وكرر بعضها حتى يعزز مكانته بعد المهانة التى وجهت إليه ماثلة فى شخص أمه ، فكانت الخطابية سبيله إلى تحقير مكانة عمرو بن هند من ناحية ، وتكذيب ما دار بذهنه من وهم خادع لم يقبله التغلبيون من ناحية أخرى .

وبذلك ظل عمرو بدوياً فى دافع نظمه ، بداوتة فى صياغة فنه ، بكل ما ورد عليه من تصوير أو تقرير ، ومن استطراد وتوزع بين الصور ، إذ كان يريد أن يجمع كل ما يستطيع فى خدمة القضايا القومية العامة التى تهم تغلب دون سواها من قبائل العرب ، وتحكى قصة صراع البطل التغلبى مع الملك الذى أطاح برأسه كما أطاح بتاريخه ومكانته .

(٤)

وتظل مكانة عمرو وثيقة الصلة بمجتمعه ، شديدة الدلالة على صدقه فى علاقته بذلك المجتمع وكذا فى تعبيره عنه ، حتى بدا من أشد الشعراء تضحية بالذاتية الفردية فى سبيل الذاتية القبلية ، وهو ما لاينفى ما تكرر لديه من صيغ العصر ، وإيقاعاته المتشابهة ، فهو ابن البيئة الجاهلية التى رأيناها تترك بصماتها على زهير بصورة يلتقى فيها معه غيره من الشعراء ، وهو موقف يكرر أيضا عند عمرو ، خاصة حين يعمد - كما رأينا آنفا - إلى الإكثار من الصيغ الخطابية التى تبدو أكثر اتساقاً مع واقعه النفسى إزاء هذا الحدث بالتحديد ، وأشد تلاؤما مع موقفه القبلى فى موطن الحماسة ، حيث يزداد فخره بقومه فى مواقف الحروب والسخرية من خصومهم ، وهو ما انتشر فى معلقته ، وانتشر له نظير عند الأعشى فى قوله :

أَلَسْنَا المانعين إذا فــــزعنا	وزافت فيلقٌ قبل الصباح؟
سوام الحى حتى نكتفيه	وجود الخيل تعثر فى الرماح
ألسنا المقتفين بمن أتانا	إذا ما حاردت خور اللقاح؟
ألسنا الفارجين لكل كَرْبٍ	إذا ما غَصَّ بالماء القراح؟
ألسنا نحن أكرم إن نُسبنا	وأضربُ بالمهنّدة الصِّفاح [1]

إذ يبدو التشابه هنا بين الأعشى وعمرو موقفا طبيعيا ومبرراً ، يحكمه عطاء البيئة حين يبدو واحداً مع اعترافنا بتغير مواقف الأشخاص ، ولكن الحس الجمعى يبدو أكثر قدرة على التأثير والانتشار من خلال الحس الفردى والقدرات الخاصة وهو ما يحسن أن نتركه إلى حين تناوله تفصيلا فى الموقف القومى للأعشى فى يوم ذى قار .

ويبدو أن قصة عمرو بن كلثوم مع عمرو بن هند لم تقف عند حدود العصر، بل وجدت صداها فى عصور الإحياء بعد ذلك ، فحرص الفرزدق على تسجيلها فى شعره حين قال :

(١) ديوان الأعشى ٣٦ .

وأسأل بتغلب كيف كان قديمها   وقديم قومك أول الأزمان
قومهُم قتلوا ابن هند عنوة   عمراً وهم قسطوا على النعمان
قتلوا الصنائع والملوك وأوقدوا   نارَيْن قد علتا على النّيران
لولا فوارس تغلب ابنة وائل   نزل العدو عليك كل مكان (١)

على أن ظاهرة الإحياء والامتداد الأدبى لم تقف بشعراء بنى أمية عند حد الإعجاب بقصة عمرو أو ترديدها ، بل تجاوزت كل هذا إلى تأثرات مباشرة تحدد مكانة شعر عمرو كحلقة فنية من حلقات التراث ، لها القدرة على التواصل والاستمرار من خلال الآخرين ، إذ لايخفى رصيد الكميت بن زيد الذى استمده من فن عمرو فى قوله على الرغم من اختلاف الموقف القبلى عند عمرو عن المذهب الشيعى لدى الكميت :

فإن نعفو فنحن لذاك أهلُ   وإن نرد العقاب فقادرينا (٢)

وهو طرح لنفس التصور الذى تناوله قول عمرو :

ألا لا يجهلن أحد علينا   فنجهل فوق جهل الجاهلينا

وحول تحديد مكانة التغلبيين دون غيرهم من القبائل العربية عند عمرو راح الكميت يستعين بنفس التصور أيضا فى قوله :

وجدت الله إذ سمىّ نزازاً   وأسكنهم بمكة قاطنينا
لنا جعل المكارم خالصات   وللناس القفا ولنا الجبينا (٣)

---

(١) ديوان الفرزدق ٢/٣٤٥ .
(٢) ديوان الكميت ٢/١١٢ .
(٣) نفسه ٢/١١٥ .

ثم يمتد التأثر حول حواره عن أعدائه كما صنع عمرو ، إذ يقول فيهم الكميت :

كأن بنى ذويبةَ رهطُ قرد ... فراش حول نار يصطلينا
يطفْن بحرِّها ويقَعْن فيها ... ولا يدرين ماذا يتقينا (١)

كما يظل امتداد عمرو بارزا عند الأخطل التغلبى أيضا فى لوحة الفخر التى يصورها فيقول :

فَضلْنا الناس أن الجار فينا ... يُجير وأىّ جار يستجارُ
وأنّ نُطعم الأضياف قِدْماً ... إذا العذراء أخرجها القُتار
وأنّا الضاربون إذا التقينا ... كِباشَ القوم قد علمت نزار
ندافع فى الكريهة عن بنينا ... ونعلم أنّ جُبن القوم عار
بضرب لاكفاء له وطعن ... كأفواه المزاد له شرار
شفيت الناس من أبناء قيس ... وذلك عنك من قيس جُبار
أذاقونا سيوفهم وذاقوا ... فكيف رأيتنا صرنا وصاروا؟ (٢)

كما تتردد من أصداء المعلقة خاصة حديث عمرو عن المرأة فى قول الأخطل أيضا :

وقد علم النساء إذا التقينا ... وهُنّ وراءنا أنا نغار (٣)

---

(١) نفسه ٢/١٣٣ .

(٢) القتار : ريح الطبيخ أو الشواء . الكباش : ج كبش وهو سيد القوم وحاميهم .

(٣) ديوان الأخطل ١/٢٧٩ .

نزار : عرب الشمال . المزادج مزادة وهي قربة الماء . قيس : قبيلة قيس عيلان . الجبار : الباطل الذي لاقود في دمائه ولادية .

كما كثر رصيده لدى شعراء بنى أمية ، فلم يقف عند حدود اللوحات الفنية الكاملة على هذا النحو، بل كثرت الأبيات المتناثرة التى تشف عن التأثر السريع لدى كثير من الشعراء على نحو ما يبدو فى حديث جرير عن وراثة المجد فى قوله:

وجدنا المجد قد علمتْ مَعَدٌّ　　　وعِزُّ الناس ثَمَّ إلى تميم [1]

وقوله أيضا فى تحقير الفرزدق والفخر بقومه :

أتحكم للقيون كذبتَ إنّا　　　ورثنا المجد قبل تراث عاد [2]

ومثله عند القطامى قوله :

ورثنا الخيل قد علمت مَعَدٌّ　　　ومن عاداتهن لنا اختيار

تراثاً عن أبى صدق إيادٍ　　　وعيلان وخندفها الكثار [3]

وفى حديث عن القدرة المطلقة لقومه يسلك جرير مسلك عمرو أيضا فى قوله :

إنّا نزيدُ على الحلوم حلومنا　　　فضلا ونجهل فوق جهل الجاهل[4]

وعن الاختصاص المطلق لقومه بالنعمة والفضل دون سواهم ، وهو ما صوّره عمرو من صفاء الماء وكدره يقول الأخطل :

---

(١) ديوان جرير ١٤٤/١ .

(٢) ديوان جرير ٢٨٥/١ .

(٣) ديوان القطامي ١٤٥ .

(٤) ديوان جرير ٥٨٠/٢ .

المانعين الماء حـتى يشـربوا عـفـواته ويُقَسمّوه سجالا [١]

ومن مثل هذه التأثيرات الجزئية المتناثرة فى معلقة عمرو ما نحسه أيضا عند كعب بن معدان الأشقرى فى قوله :

كـأن القنا فـينا وفـيـهم أشاطين بئر هيّجَتْها المواتح [٢]

وفى حديث عمرو عن الملَك ، وموقفه من قومه ، وتوجهه إليه مهدداً ينتقل الحوار إلى الأخطل فى قوله :

إذا مـا المَلْكُ آلى أن يُقيم قناتنا فليس علينا يوم ذاك بقـادر [٣]

ثم يطرح تأثرا آخر بسلفه التغلبى وكأنما وجد فيه نفسه وقومه :

إذا الأصْيَدُ الجبّار صعّر خدّه أقمنا له من خدّه المتصاعر [٤]

وكذا فى قوله :

مـارامنا ملك يقـيم قناتنا إلا استبحنا خيله ورجالها [٥]

وبذا يبقى هذا التأثر شاهداً أمينا على مكانة عمرو فى الجاهلية ، وامتداد أثره لما بعدها ، ومع استمرار الحياة ومنطق القوة والحروب كمقوّمات أساسية

(١) ديوان الأخطل ١١٧/١ .

عفو الماء : كثرته وصفوه . السجال ج سجل وهو الدلو العظيمة .

(٢) شعراء أمويون ١١٥/٢ .

(٣) ديوان الأخطل ٦٥٧/٢ .

(٤) نفسه ٦٨٨/٢ . الأصيد : المتكبر المغرور . تصعير الرأس : لَيُّها وإمالتها تكبُّرا .

(٥) نفسه ٦٨٨/٢ .

لاتكاد تختفى أو تزول من الحياة يظل التأثير ممكنا وقائما ، بل يظل دالا دلالة أكيدة على إنسانية المواقف ، مهما قلنا بما فيها من مبالغات مطلقة فى كثير من الأحيان .

وبذا تجاوز عمرو عصره ليتردد صوته بعيدا عن المعلقة فى تلك الألحان المختلفة ، حيث يصبح لكل لحن منها دويُّه الخاص ، ووقعه المتمايز فى بيئته ، ولكن الذى لا ننكره هنا ، بل نؤكده ، أننا لازلنا نتبين إيقاعات عمرو بن كلثوم مكررة حرفيا لدى كثير من شعراء العصور المختلفة ، حتى تصبح موضعا لمعارضة الراعى النميرى فى قصيدته التى مطلعها :

أبت آيات حُسبَّى أن تُبينا   لنا خَبَرا فأبكَيْن الحزينا [1]

(٥)

فإذا شئت أن تستخلص نماذج الصراع التى انعكست من خلاص الصور الفنية فى المعلقة ، وجدتها تمثل ظاهرة عامة تشيع فيها وتكاد تشد جزئياتها ، فأمامك صراع الأمير القبلى بما ينطق به هذا الصراع من لغة التحدى والتهكم والسخرية التى ازدحمت بها المعلقة كلما ردد الشاعر اسم عمرو بن هند أو قومه ، أو كلما أشار إلى الأمهات أو النساء بوجه عام .

فإذا بدأت بتأمل الصراعات الجزئية تكشف لك منها مشهد البخيل وهو يصطرع مع نفسه إزاء الخمر حتى لتراه كريما ينفق فيها بلا حساب إذا ما أديرت عليه كؤوسها ، كما يتبدى صراع الشاعر نفسه مع الندماء فى لهجة العتاب الحادة التى يعنف من خلالها الساقية إن هى تجاوزته وهو أولى الندماء بالتقديم . ومنها إلى الصراعات الكبرى المتوالية ، وكأنها الصور تتلاحق وتتفاعل منذ صراعه مع المنايا وهو صراع محسومة نتائجه فى غير صالح الشاعر كإنسَن بالطبع (٧) ، ثم صراعه الشك واليقين وهو يفصل بينها بشكل قطعى (٨) ، ثم صراع الأنساب بين شرف الانتماء والموالى (٩) ، وصراع العلم بالواقع والجهل الحتمى بالغيب (١٧) .

(١) ديوان الراعي النميري ٢٦٤ .

وقس على ذلك الصراع التصويرى حين يتعلق بمعطيات الصورة ومادتها قبل الحرب وبعدها بين الأحمر والأبيض فى رايات قومه (١٩) ، وصراع المواقف حين يوزعها بين الطاعة والمعصية حين يعقد أصرة الموقف توزيعا بين قومه وقوم الملك (٢٠) ، وصراع الزمن بين الماضى والحاضر حول صورة الملك المتوج بين قومه وجيرانه وما آل إليه أمره تحت أقدام خيول تغلب (٢١ - ٢٢) ، ثم صراع الضغن الدفين على المستوى الحكمى بين استمرار كمونه وحتمية اندفاعه وخروجه (٢٦) ، ثم ازدواجية المشهد الحربى حين يعقده على المستوى الحركى القتالى بين الطعان والإقدام وبين التراخى والتخاذل (٣٠) ، بل تمتد النماذج الصراعية لتحكى قصة السيوف وكذا ثياب الأبطال بين الفريقين وما تشهده من تحول بسبب القتال (٣٥ - ٣٦) وعلى نهجها ازدواجية المشاركة القتالية بين الشيوخ والشباب (٣٩) ، وكذا صراعات أيام الحروب وأيام السلم (٤١ - ٤٢) وصراع الضعف مع القوة على إطلاق المعنى حينا وتخصيصه بقومه وقوم خصمه فى معظم الأحيان (٤٣) ، وصراع المهدد والمهدد بما يكفى للدلالة على خصوصية موقف قومه وموقف الملك (٤٤ - ٤٦) ، لينتهى إلى صيغة هادئة تخلص قومه من نتائج الصراع إلى حيث يريدون من السبق ، بل حتى من التفرد المطلق الذى يعكسه قطعهم الحبل أو إقصاء القرين (٥٦) ، وهو ما يزداد وضوحا أمام صراعات البطش المطلق والبطش عن قوة واستحقاق (٨٩) وما يرتبط بكل هذا من صراعات النفس البشرية إزاء الظلم من عدمه أمام الإحساس بالهوان أو الدفاع عن الشرف (٩١) ومن هنا تأتى لديه صراعات ختامية تحكى قصة ما بعد الحرب كما تصوره من نفس المنظور أيضا ابتداء من صراع الختام ولحظة الانتصار بين الغنائم والسبايا من ناحية وأسر الملوك وتقييدهم من جانب آخر ، (٦٤) أو بين تسجيل الحرية المطلقة لقومه بين الأخذ وبين الترك (٦١) ، وكذا ما حكاه عن الطاعة والمعصية (٦١ ، ٦٢) وما تكرر على هذا النمط كثير مما تزدحم به الأبيات الأخيرة من المعلقة .

ولعل فى هذا التناول النصى ما يعكس هيمنة النموذج الصراعى على معلقة عمرو فإذا به يلتقى من خلاله مع زهير على الرغم مما بينهما من تباعد فكرى حول قضية الحرب والسلام فى ذاتها .

الفصل الثاني

المستوى الفردى

١- وجودية طرفة .

٢- ثورة العبد .

١- وجودية طرفة

قد يُعد التمرد حياة حين يضيق صاحبه بمقَومات واقعه ، أو بطبيعة المعاشرة لمجتمعه ، عندها يبدأ إحساس الشاعر بذاته المنعزلة فى دائرة من الضياع أو الاغتراب ، وقد تجسد مثل هذا الإحساس فى صورة مبكرة عند طرفة بن العبد البكريِ الذى ينتهى نسبه إلى قبيلة بكر ، وتتأكد أصالته بامتداد ذلك النسب إلى بيت عرِف بعراقته فى الشعر .

أصبح طرفة واحداً من شعراء الجاهلية المشهورين ، وأطلق عليه (ابن العشرين) أو (الشاب القتيل) ، إشارة إلى ما روى عن موته قتيلا بإيعاز من عمرو ابن هند ملك الحيرة الذى شهدنا مصرعه على يد عمرو بن كلثوم سيد تغلب .

عُرف عن طرفة شدة اعتزازه بنفسه ، وجرأته فى قومه حتى على كبارهم، فلم يكن يكترث كثيراً بما قد يوجه إليه من نصح أو تهديد ، مما ساعده على الانصراف عن مجتمعه بكل علاقاته الخارجية ، ليقف عند استبطان ذاته من داخلها ، محاولاً أن يستكشف أعماقها ، مغْفلاً ما دونها ، ومن هنا كان إسرافه المطلق فى تصوير لذاته ومتعه الخاصة على حساب كل القيم والتقاليد وقيود المجتمع التى لابد أن تنضبط لديه بحكم موقعه بين قومه .

ولكن الشاعر لم يقف مكتوف اليدين إزاء أغلال المجتمع كما تصوّرها ، ولم يستجب لنداءات القبيلة ، ونصحها له ، ولأبناء جيله بضرورة الانضباط فى العلاقات الاجتماعية وعدم التضحية بها على صخرة اللذة الخاصة أو المتعة الطارئة .

ومن هنا آثر طرفة بن العبد أن يعيش نصيرا للفلسفة الأخيرة ، ولم يرفض أن يضحى - نسبيا - ببعض من تقاليد مجتمعه ، منذ راح يصوغ فى معلقته ما يشف عن صراحة موقفه منها بلا خوف أو وجل ، فكشف فى جزء منها عن موقفين أدار ظهره فى أحدهما إلى مجتمعه مهملاً إياه إلى حد بعيد ليبدو لنفسه ومحاولا بذلك الخلاص من دائرة الصراع التى وجد نفسه محاصراً فيها بين متع الأنا وبين واجبات الأمير إزاء قومه .

وتعتبر معلقة طرفة من أهم آثاره دلالة على حياته وفنه، خاصة منها هذا الجزء الذى بثه فلسفته الخاصة حتى أصبح أكثر عمقا فى دلالته ، مع خطر تلك



الدلالة التي سجّل من خلالها موقفا متحررا من كل قيود الحياة من حوله .

لقد وعي طرفة جيدا منطق الحياة القبلية ، ولم يكن غريبا عليه أن يتعرف على دقائق تلك الحياة ، فهو واحد من أبنائها . تشغله – بالدرجة الأولى – تلك القيم القبلية التي أوقفت شعراء العصر عن الإسراف في عرض صور اللهو والمجون إن هم أرادوا ذلك . فثمة التزامات قبلية كان على الفرد أن يتحملها ، وينهض بها ، وإلا أصبح مهددا بالخلع القبلي ، وسحب الجنسية القبلية ، أو إعلان الرفض الاجتماعي التي ينتهي بإسقاطه من حساب قبيلتها . ولذلك حاول بعض الشعراء – وطرفه هنا ممثل لهم – أن ينصرفوا إلى ذواتهم يلهون ويلعبون ، وحين أحسوا الرفض القبلي لهذا المسلك قبلوا ذلك الرفض ، فازدادت لديهم روح التحدي واشتد منطق التمرد والسخط وتضخم في أنفسهم النموذج الصراعي بين الأنا والنحن ، وسيطرت عليهم روح الصراع هذه حين زادت رغبتهم في الانطلاق والتحلل ، ونادوا بالتحرر من بعض القيم أو التقاليد الاجتماعية ، ووجدوا من رحابة الحياة من حولهم ما يعوضهم قيود المجتمع فأباحوا لأنفسهم كشف القناع عن الوجه الآخر من الشخصية ، مما قد يبدو في ذلك الوجه من جوانب قد لاتستريح لها العشيرة ، ولا يهدأ لها أبناؤها ممن يتسقون معها على طريقة زهير أو عمرو كما عرضنا آنفا .

ولعل الأبيات المختارة هنا تعد أكثر الصور دلالة على هذا التمرد ، حيث يخلص الشاعر لنفسه ، ويصور مواقفه الماجنة بعد أن ارتضى لنفسه الاستغراق في حسية متعه ، ولم يجد أمامه إلا أن يشق عصا الطاعة عليها ، دون كثير مبالاة بنتيجة فعلته ، فتمرد وجاهر بتمرده ، وراح يفتخر بنفسه في دائرة هذا الصراع وانطلق يبرر فلسفته ، ويكشف حقيقة مسلكه الاجتماعي في صورة من صور الاغتراب التي تزيد فيه روح التحدّي ، وإن كان يعرف جيدا أنه إنما يغترب عن مجتمعه ليفاجأ بالموت يترقبه ويترصده ، وهو يعجز عن تهيئة وسيلة للفرار منه ، فتنعقد أمام عينيه المشكلة ، ولا يجد منها فراراً إلا في ملاذه الوحيد في لهو الحياة والعب من كؤوس المتعة فيها ، ولتكن الخمر كبرى وسائله التي يستبطن من خلالها آلامه ، ويشبع حرمانه بعيدا عن عقبات المجتمع وقيوده .

ثم يبدو شديد الثقة في نفسه على الرغم من كل هذا الرفض ، إذ يجعلها

محور الكون ومعيار الحكم على القيم ، ولذلك يظل مدركا أنه مطلوب فى مجتمعه أكثر منه طالبا .

وعلى هذا النحو فتح طرفة مجالا خصبا أمام طائفة من شعراء الاغتراب ، الذين ارتضوا فلسفته سواء فى العصر الجاهلى أو ما بعده من عصور الأدب ، إذ نرى الظاهرة تتكرر عند حاتم الطائى من منطق آخر مختلف عن منطق الخمر ، ولكن منطق الخمر يجد مجاله الحقيقى بعد هذا عند شعرائها فى عصر بنى أمية وبنى العباس ، ولعل وقفة مع الأخطل وبشار وأبى نواس بعد هذا قد تكشف الامتداد الطبيعى والحضارى لهذا التيار الذى يرتد فضل تأصيله إلى طرفة بن العبد حين أعلن تمرده ، وكشف أنماطا من صراعاته النفسية العميقة حين قال :

(١) إذا القومُ قالوا : مَنْ فتىً خِلْتُ أننى ... عُنيت فلم أكْسَلْ ولم أتبلّد

(٢) ولستُ بحلاّل التّلاع مخافةً ... ولكنْ متى يسترفد القومُ أرْفِد

(٣) فإن تَبغني فى حلقة القوم تَلْقَنى ... وإن تقتنصنى فى الحوانيت تَصْطَد

(٤) متى تأتنى أُصبِحْكَ كأساً رَوِيّةً ... وإن كُنْتَ عنها غانياً فاغْنَ وازْدَدِ

(٥) وإنْ يلتقِ الحَيُّ الجميعُ تُلاقِنى ... إلى ذروة البيت الرّفيع المُصَمَّدِ

(٦) نداماى بيضٌ كالنجوم وقَيْنَةٌ ... تروحُ علينا بين بُرْدٍ ومُجْسَدِ

(٧) إذا نحنُ قلنا أسمعينا انبرتْ لنا ... على رِسْلِها مطروفةً لَمْ تَشَدَّدِ

---

(٢) التلاع : مجاري الماء من الجبال إلي الوديان . الرفد : العطاء والمعونة .

(٣) الحوانيت : بيوت الخمارين (حانات الخمر) . حلقة : مجالسهم التي يديرون فيها أمورهم .

(٤) أصبحك من الصبوح : وهو شرب الغداة وعكسها الغبوق وهوشرب المساء .

(٥) المصمد : الذي يصمد إليه في الحوائج أو يقصد فيها دلالة علي شرفه وعلو مكانته .

(٦) النجوم هنا الأعلام . القينة : المغنية من الإماء ، أو الإماء وقد سميت الأمة قينة لأنها تعمل بيديها ، والعرب تقول من يصنع بيديه شيئا فهو قين أو عبد . المجسد : الثوب الصبوغ بالزعفران .

(٧) اسمعينا : غنينا . انبرت : اندفعت أو اعترضت . علي رسها : أي ترنمت في رفق . مطروفة: يقال امرأة مطروفة بالرجال أي طمحت عينها إليهم أو لاتنظر إلا إليهم . والمطروقة ساكنة الطرف وفاترته ومطروفة : مسترخية والمطروفة أيضا التي تكثر نظرات الرجال ، لم

(٨) ومـا زال تَشْـرابى الخـمـورَ ولذّتى وبيَـعْى وإنفـاقى طريفي ومُـتْلَدى

(٩) إلى أن تحامتنى العشيرةُ كلها وأُفْردتُ إفراد البعير المُعَبَّد

(١٠) رأيت بنى غبراء لايُنكروننى ولا أهلُ هذاك الطِّراف المُمَدَّد

(١١) ألا أيُّهذا اللائمى أحضُرَ الوغى وأن أشهدَ اللّذات هل أنت مخلدى؟

(١٢) فإنْ كنتَ لا تسطيعُ دفعَ منيتّى فدعْنى أبادرْها بما ملكَتْ يدى

(١٣) ولولا ثلاثٌ هنّ من عيشة الفتى وجدِّكَ لم أحفلْ متى قام عُوَّدى:

(١٤) فمنهن سَبْقى العاذلات بشربةٍ كُمَيْتٍ متى ما تُعْل بالماءَ تُزْبد

(١٥) وكرّى إذا نادى المُضافُ مُحنَّباً كَسِيد الغضا نَبهْتَهُ المتوَرِّد

(١٦) وتقصير يوم الدَّجْنُ والدجْنُ مُعْجبٌ بَبهْكَنَة تحتَ الطِّراف المُعَمَّد

(١٧) فذَرْني أُروِّ هامتى فى حَياتها مخافةَ شُربٍ فى الحياة مُصَرَّد

(١٨) كريمٌ يروىِّ نفسه فى حياته ستعلم إن متْنا غداً أيُّنا الصَّدى

تشدد : لم تجتهد ولم تبد عنيفة .

(٨) التالد من المال : الموروث عن الآباء وعكسه الطريف المكتسب .

(٩) المعبد : المريض الذي سقط وبره . تحامتني : تركتني .

(١٠) الغبراء : الأرض . بنو الغبراء : الفقراء . الطرّاف : قبة يتخذها الأغنياء من القوم . المعدد: الذي مُدَّ بالإطناب .

(١٣) وجدك : وحقك . لم أحفل : لم أبال أو أهتم .

(١٤) الكميت من الخمر : التي تضرب إلي السواد . متي تعل بالماء : متي تمزج به تزيد لأنها معتقة .

(١٥) كَري : عطفي . المضاف : المستغيث أو الذي أضافته الهموم . المحنب : فرس أقني الذراع. السّيد : الذئب . الغضا : شجر . نبهته : هيجته . المتورد : الذي يطلب أن يرد الماء .

(١٦) الدجن : المطر الخفيف أو الندي . البهكنة : التامة الخلق والخلق .

(١٧) المصرَّد : القليل .

(١٩) أرى قبر نحّام بخيلٍ بماله ... كقبر غويٍّ فى البطالة مُفْسد
(٢٠) ترى جُثْوَتين من تراب عليهما ... صفائحُ صمٌّ من صفيح مُنضّد
(٢١) أرى الموتَ يعتامُ الكرام ويصطفى ... عقليةَ مالِ الفاحشِ المتشدِّد
(٢٢) أرى المالَ كنْزاً ناقصاً كلَّ ليلة ... وما تُنْقِصُ الأيامُ والدهرُ يَنْفد
(٢٣) لعمرك إنّ الموت ما أخطأ الفتى ... لكالطِّوَلِ المُرْخَى وثِنياه باليد
(٢٤) فمالي أراني وابن عمي مالكاً ... متى أدْنُ منه ينأ عنى ويبعد
(٢٥) وظلْم ذوى القُرْبى أشدّ مضاضة ... على المرء من وقع الحسام المهنّد
(٢٦) أنا الرجلُ الضَّرْبُ الذى تعرفونه ... خشاشٌ كرأس الحيَّة المُتَوقِّد
(٢٧) فإن مُتُّ فانعينى بما أنا أهلُه ... وشُقّى علىّ الجيب يابنةَ مَعْبَد
(٢٨) ولاتجعلينى كامرئ ليس هُمه ... كهمىّ ولايُغنى غنائى ومشهدى
(٢٩) لعمرُك ما أمرى عليك بغُمّة ... نهارى ولاليلى علىّ بسرمد
(٣٠) ويوم حبست النفس عند عراكه ... حفاظاً على عوراته والتهدّد
(٣١) على موْطنٍ يخشى الفتى عنده الردَى ... متى تعترك منه الفرائض تُرعد
(٣٢) أرى الموتَ أعداد النفوس ولا أرى ... بعيداً غداً ما أقرب اليوم من غد
(٣٣) ستُبْدى لكى الأيام ما كنتَ جاهلا ... ويأتيك بالأخبار من لم تَزوّد
(٣٤) ويأتيك بالأخبار من لم تبِعْ له ... بتاتاً ولم تضرب له وقت موعد

---

(١٩) النحام : البخيل .

(٢٠) الجثوة : التراب المجموع . الصم : الصلبة . المنضد : الذي نضد بعضه علي بعض .

(٢٥) أشد مضاضة : أي حرقة وعنقا وتاثيرا في النفس .

(٢٦) الضرب من الرجال ك الخفيف السريع العَدْو .الخشاش : الماضي في الأمور . كرأس الحية : أي خفيف الروح . المتوقد : الذكي أو الكثير الحركة والنشاط .

(٢٧) انعيني : اذكريني . شق الجيب : شق الثوب .

(٢٨) الهم هنا : ما يهم به منا لأمور، وهو الهمة أيضا . لايغني غنائي : لايقوم مقامي ولاينفع نفعي .

(٣٤) البيع هنا بمعني الشراء . تضرب : تجعل .

(١)

رأينا الطابع العام فى القصيدة الجاهلية لدى شعراء القبائل ينعكس فى اندماج ذواتهم فى ذوات قبائلهم ، مع حدوث نوع من التفاعل والقناعة بتداخل «الأنا» مع «النحن» ، والرضا بصدور صوت الشاعر معبراً عن الاثنين معاً عن رضى كامل منه كمبدع ، وترحيب حار من القبيلة التى تعد شاعرها لسانها الذى يعبر عن همومها ، وبذا انتهت اتجاهات التصوير الشعرى عند شعراء القبائل إلى تصوير أحوال قبائلهم فى سلمها وحروبها ، الأمر الذى حللنا له أشباهاً - على سبيل المثال - عند زهير وعمرو بن كلثوم ، بما يكفى للتوقف عند تصوير حال الشاعر الفرد فى قوته وانهياره ، وهو ما يظهر له نظائر أيضا عند امرىء القيس فى قصائد متعددة من ديوانه ، وعند طرفة بن العبد فى هذا الجزء من معلقته ، حيث يصور موقفه الخاص من القبيلة بما فيه من تمرُّد وثورة ، عاش يبغى مِن خلالها تحقيق نمط من التحرر فى حياته ، جعله لايبالى بتمزيق تلك العرى الوثيقة التى تشده إلى عقد القبيلة ، وتربطه بها ، إذ المهم لديه أن تخرج الذات من عالم صراعها منتصرة للذاتها الخاصة .

وقد ركّز طرفة عدسته الفنية على تصوير ذلك الجانب اللاهى من حياته ، يشاركه فى ذلك ندماؤه ممن رآهم - فى قمة إعجابه بهم - من شرفاء القوم وأحرارهم ، كما يظهر فى إشراق وجوههم المتلألئة ، وتظهر فيه الساقية بما عرفت به من رقة ولطف ، حين تسقيهم كؤوس الخمر ، أو تغنى لهم فتطربهم عذوبة صوتها الذى يطلق ذلك النغم العذب ، إلى جانب ملامح الجمال التى تستوقفه على المستوى الغزلى منها .

ويبدو هذا المشهد الخمرى - فى جملته وتفاصيله - محصورا فى إطار الحياة الخاصة لطرفة كما أرادها لنفسه ، واقتنع بها ، فلم يجد ضيراً من إدمانه الخمر ، وإنفاقه فى سبيلها كل ما ورثه ، وما كسبته يداه ، ولم ينته عن شربها إلى أن نفر منه كل أبناء عشيرته ، ونبذوه ، فكان كالبعير المريض حين يعزل عن أقرانه حتى لا يصيبها مرضه ، وتنتقل إليها عدواه .

وسرعان ما يتحول لديه الموقف الخمرى اللاهى إلى نمط من التحدّى ، تحدّى الشاعر لموقف قبيلته ، من خلال ثقته بنفسه وبصدقه وقناعته بمسلكه فلم

يأبه بموضوع الخلع ، إن هو وقع عليه من القبيلة ، لأنه عندئذ يبدو قادراً – اجتماعياً – على أن يصوغ علاقات متجددة مع أصدقاء جدد من كل الطبقات ، وكلهم يعترف بقوة شخصيته وصدق فلسفته فيتقرب إليه ، فإذا بأغنياء القوم يحرصون على ارتباطهم به ، ربما لما بينهم وبينه من تشابه فى فلسفة حياتهم الخاصة جميعا ، وفقراء العشيرة يعترفون بفضله عليهم ، ويتمنون أن تستمر علاقتهم به قائمة ، لأنه كثير الكرم والإنفاق عليهم ، والإحسان إليهم .

ولقد واتته الشجاعة والثقة فى موقفه إلى التمادى فى تصوير أسلوب حياته مع أصحابه بكل تفاصيله ، بما فيها من سكر وعربدة ، وغزل فاحش ومجون ، وهى أمور تبعد به – كل البعد – عن الامتثال للضوابط الاجتماعية فى قبيلته كأمير ، بل هى الصراع بعينه ، حين يصل الأمر إلى السخط على كل مقومات تلك الحياة القبلية ، والاستخفاف بقيمها ، إذ يستبدل بها ما يسميه بـ «لذّة الفتى» على مستوياتها الثلاثة : المستوى الخمرى ، والمستوى الغزلى ، ثم مستوى البطولة الاجتماعية التى أصّر على تمايز شخصه بها من الكرم والشجاعة معاً ، ليظل هذا المستوى الثالث بمثابة الخيط الرفيع الذى يضمن له البقاء فى حدود الصيغة الاجتماعية .

ومن خلال هذه المستويات جميعها رسم طرفة صورته الشخصية ، وبيّن هويّته ، محقراً الآخرين ، ومجاهرا بفلسفته الخاصة التى يحكمها واقعه النفسى ، ومصورا مفهومه للّذة كغاية فى ذاتها . وعندئذ ارتفعت لديه لهجة التحدى ، حين يسجل على الآخرين غباءهم الاجتماعى ، وسذاجة تصوراتهم فى ارتباطاتهم القبلية الحميمة التى راح يؤاخذهم عليها إن هى فازت فى هذا الصراع .

ولكن الملاحظ عموماً أن طرفة فى المستوى الثالث بدا أشد ما يكون ارتباطاً بتقاليد القبيلة ، وذلك حين ألحّ على تصوير بطولته الاجتماعية ، الأمر الذى تقبله القبيلة – بالطبع – وتشجع عليه كجزء من عقدها ، وإليه أضاف جديدا حين جعله صادراً عن قناعته الخاصة به ، ومن هنا بدأ خفوت التناقض الظاهر الذى يبدو من المفارقات التصويرية ، إذ يصدر الشاعر عن كل ما يقتنع به على المستوى الشخصى أولا ، ولايهمه بعد ذلك أن يتفق الموقف مع عرف القبيلة ، أو يتعارض معه ويناقضه ، فإذا ما حدث التوافق تقبلّه طرفة وهدأت صراعاته ، وإذا ما حدث التعارض غلّب موقفه الخاص على موقف القبيلة ، لأنه يقتنع – عندئذ –

بضرورة زلزلة التقاليد القبلية من أجل سيادة حياته الحرة التى تُرضى وجدانه ومشاعره ، وتشبع إحساساته الخاصة قبل أى اعتبار آخر ، وليشتد عنف الصراع آنذاك إذا لم ينته لصالحه .

وعلى الرغم من صدور طرفة فى القصيدة عن ذاته وطبيعة مسلكه الاجتماعى ، فهو لم يسلم من ذلك الاضطراب النفسى المتكرر الظهور بين الصور الذى يؤدى بدوره إلى تكرار بعضها بين أبيات القصيدة ، وإن كان هذا التكرار يوزع بين دائرتى الإجمال والتفصيل ، منذ صاغ مجمل فلسفته فى بيت واحد ، ثم راح يفصلها فى أبيات أخرى تليه ، يستعرض فيها أبعاد «لذة الفتى» التى استوقفته كعلامة ثابتة محورية يتصدى لمن يلومه فيها . ثم يصبغ روح التحدّى بطابع جدلى يستخف فيه بأولئك اللائمين ، ففى شرب الخمر يبرر موقفه انطلاقاً من رؤيته الخاصة لقضية الموت ، فهو لايضمن أن يتهيأ له بعد موته شرب الخمر أوغيره ، فعليه -إذاً - أن يقتنص الفرصة لتحقيق لذّته ، مهما بدا فيها من إباحية وإسراف فى العربدة ، طالما أنه لايضمن من قضية الوجود والعدم شيئا يطمئن إليه بعد موته ، بل إن يأسه ومخاوفه إنما تتأتى من ترقّبه الدائم للموت الذى سيصيبه لامحالة ، فهو يحس أنه لايوجد عالم آخر بعد عالمه الذى يعيش فيه ، ويمارس لذته ، فالنهاية محتومة ، وهى تشير إلى سقوط كل الأشياء ، إذ لاقيمة فى هذه الحياة للمال أو الجاه إذا كان كل شئ مصيره إلى فناء حتمى ، بل إن القيم نفسها تفقد قيمتها أمام شبح الموت المفزع ، ويبقى الصراع دائما فى غير صالح البشر .

ويتأكد الاضطراب النفسى عند طرفة من هذا التردد الواضح فى فكره بين الاستجابة لتلك اللّذات كما اقتنع بها ، وبين استجابته لما تتطلبه الحياة الاجتماعية من فضيلتى الكرم والبطولة ، ولكن ذات الشاعر الإنسان ظلت بمثابة الفيصل فى رؤية هذين المتناقضين المتصارعين ، فهو لم يتمسك بالفضيلة احتراماً للقبيلة ولا إرضاء لها ، ولكن لاقتناعه الخاص بها قبل أى اعتبار آخر ، ولو أن القبيلة رحّبت بالرذيلة ورفضها طرفة فلم يقتنع بها لصوّر ذلك الموقف الخاص وغلّبه على الموقف القبلى العام أيضا فى كل أحواله .

(٢)

وقد استعان طرفة بأسلوبه الجدلي في تعميم فكره ، حين غلّب ذاته على ذات الجماعة فبدا مستخفا بها ، ساخطاً عليها ، حيث حقر تصور لائميه إزاء الإصرار على عذله وهم لايملكون تأجيل موته لحظة واحدة ، وقد نفى صحة تلك الرؤية بأسلوب جاءت الحكمة مسيطرة عليه ، ولذلك تحدث حديثا مباشراً ، غلب عليه فيه طابع السرد وسادت التقريرية المباشرة ، باستثناء تلك الصورة الطريفة التي عرضِ فيها موقِف الفتى من الموت في مستوى حسي واضح ، أبرزته صورة ذلك «الطول المرخى وثنياه باليد» ، وهي صورة جاءت صادقة في تصوير مخاوف الشاعر من شبح الموت المفزع ، وخاصة يده التي قد ترخى له حبل الحياة ، حتى إذا ما شاءت جذْبه فعلت ذلك دون ترقب أو إنذار ، وهنا يعيش طرفة قمة الاضطراب والقلق النفسي والفزع ، فلا يكاد يهدأ إلى شئ محدد ، بل راح يصوغ كل ما يقتنع به ، دون أن يقف على المفارقات الواضحة بين الرؤية السلبية للحياة ، وبين الموقف الإيجابي منها .

وبذا يظل هذا الجزء من القصيدة مؤشرا فكريا حول إمكانات الشاعر لأن يطرح صياغة لفلسفته الخاصة من خلال مجموعة قليلة من الصور تسندها مجموعة كبيرة من الحكم والخواطر التي أوردها في جمل وعبارات غلبت عليها التقريرية والمباشرة ، وهو توزيع يرتد إلى طبيعة واقعه النفسي الذي فرض على الأداة هذين المستويين المختلفين .

وعلى الرغم من صراع طرفة مع قومه لم يستطع أن يتصارع مع كل معطيات واقعه إذ سرعان ما استجاب لها فأخذ منها ، وهو موقف طبيعي ، فليس من السهل أن يصدر طرفة أوغيره عن فراغ اجتماعي أو فكري ، فأمامه واقعه الذي يستمد منه صوره مهما كانت صيغ صراعاته مع العلاقات الاجتماعية أو فلسفة القبيلة ، إذ تراه وقد استعان بكثير من ألفاظ الشعر البدوي على غرابتها ، وخشونتها أحياناً كثيرة ، كما اتخذ من المشاهد الحسية في الواقع البدوي معادلا موضوعياً أسقط عليه مشاعره وأبرز من خلاله إحساساته ثم كشف من خلالها أبعاد واقعه النفسي بكل ما فيه من اضطراب وتردد وحيْرة ، ولسنا في حاجة هنا إلى التأكيد على ذلك التنوُع الذي ظهر في أسلوبه حسب الموقف النفسي على مستوييه السلبي والإيجابي ، إذ جاءت الألفاظ مفعمة بالطاقات المختلفة التي تتسق

مع كل موقف صوّره وضخّم من حجمه إلى حيث أراد التصوير أو تعميم المعانى وتوكيدها .

وقد حاول طرفة فى بعض الأبيات أن يصطنع نمطاً من الحوار اتخذ فيه من ذاته على سبيل التجريد - وعلى عادة شعراء الجاهلية - مخاطبا وغائباً ومتكلماً ، لعله بذلك يزيد من إشراقة الأسلوب من خلال هذا التنويع بين السرد والحوار ، ويبدو وقد نجح فى ذلك إلى حد بعيد .

وإذا كان الأسلوب التقريرى قد سيطر على مجموعة الحكم التى صاغها ، فلا يخفى تكرار اعتماده على الصورة التشبيهية التى تناثرت بين الأبيات ، حين أحس الشاعر حاجاته إليها ، وهى صور بدت مفرطة فى بداوتها واستجابتها لمعطيات الحياة المادية من حوله ، تلك التى فشلت ذات الشاعر فى صراعها معها، لأنها تمثل البعد الثقافى والفنى الذى يلجأ إليه بالضرورة فلا يستطيع الانفصام عنه .

وهكذا استمد طرفة مصادر صوره من بيئته ، فاستطاع توظيفها فى خدمة قضيته الخاصة بما لها من بعد إنسانى ، يتسم بقدر من التعميم والشمولية ، وهو يتجاوز بذلك المادية البحتة ، حين يحيلها إلى قضايا تخدم موقفه النفسى ، وتنقل حقائق الوجود الجاهلى من خلال شعره ، فبدا مرتبطا فى تصويره بالواقع الطبيعى والاجتماعى على نحو مباشر ، وتأتى الصورة فى كل الأحوال وثيقة الارتباط بالواقع النفسى ، بل إن هذا الواقع الأخير يبدو أكثر واقعية وبروزاً فى شعره ، لأنه يتحكم فى توجيه العملية الشعرية كلها . وبذلك يكشف هذا الجزء من معلقة طرفة عن محاولة شخصية ضخّمها حين صوّرها ، دون أن يهتم بصالح مجتمعه أو أن يعتز بانتمائه إليه ، أو بولائه له ، ولذلك صدر عن أخص شؤونه وأدق انفعالاته ، ومن خلال الانفعال الفردى رفض ما رفضه من معتقد جماعى ، ومن خلاله هو نفسه استمد ما استمده من واقعه الاجتماعى . وعلى هذا أيضاً يظل الواقع التلقائى قائماً فى كيان الشاعر ، صحيح أنه يعبرعن تجربته التى عاشها ومعه ندماؤه ، ولكن نصيبه الخاص من تصوير التجربة كان أكبر - بالتأكيد - إذ كان اهتمامه الأول معنيّا بتصوير طبيعة الإحساس الكامن فى وجدانه الخاص ، وكأنه يذكرنا بما قاله الأستاذ العقاد عن الشعر الجيد من أنه «يدل على الشاعر كما عرفناه فى حياته العامة والخاصة ، فهذه آية الشاعرية الأولى ، لأن الشعر تعبير ، والشعر هو

الذى يعبر عن النفوس الإنسانية ، فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته فى قوله ، فهو بالعجز عن وصف الآخرين وطباعهم أولى ، وهو إذاً ليس بالشاعر الذى يستحق أن يتلقى منه الناس حياة وصورة ضمير» (١) .

وهو قول يسجل للشاعر الجاهلى دوره الإيجابى فى الاستجابة لنداء القبيلة بأبعاده المختلفة المتنوعة ، وهو ما يكاد ينسحب تماماً على طرفة ، فهو فى البعد الأول يبدو وكأنه لايهتم بالانتماء إليها، وفى البعد الثانى لايستنكف أن يستمد صوره من واقعها ، وفى المستوى الثالث لاتكاد الذات الشاعرة تنفصل تماماً عن ذلك الواقع إلا من خلال فكرها الخاص ، واقتناع الشاعر بفلسفته مما يجعله يحاول المزاوجة بين مواقفه الخاصة وبين موقف الحياة القبلية كلها ، أو يبرز الصراع حاداً بين الطرفين .

لم يصبح التراث القبلى - إذاً - عند طرفة أغلى ممتلكاته بالصورة المطردة التى عرفت عند غيره من شعراء القبائل ، إذ اشتد نفوره منه أحيانا فلجأ إلى شعره يتخذ منه أداة لتأكيد ذلك النفور ، وإن كان قد كشف عن وعيه الكامل بطبائع حياة مجتمعه ، حين صورها وحدد موقفه منها ، وتأثر فى أدلته بها ، فلم تكن لغته على مستوييها التصويرى والتقريرى إلا أداة جماعية أفرزتها حياة الجماعة من أبناء القبيلة فظلت تدور فى إطار هذا السياق ، وما كان من طرفة إلا أن استعان بها ، وراح ينميها ويرعاها ، فمع محاولة الانفصال الواضح عن طبيعة الكيان الاجتماعى ، وتأكيد الاغتراب عن المجتمع ، يظل الحرص واضحا حول أداة الفن ، وأساليب المعالجة من خلالها وهنا استغل طرفة «مناطق النفوذ» التى استطاع من خلالها أن يجدد ، وأن يحقق لنفسه حريتها الخاصة ، وكانت المنطقة الأولى منها تتعلق بفهمه لطبيعة الشعر كوسيلة لتصوير همومه الذاتية ، وفلسفته الفردية مما يتسق أيضا مع فهمه لوظيفة الشعر من نفس المنظور .

ولكن موقف الشاعر من الوظيفة والماهية شئ وموقفه من الأداة شئ آخر ، ذلك أن الأداة قادرة على أن تفرض نفسها عليه ، بل إن الشكل الفنى العام للقصيدة الجاهلية قد فرض عليه نفسه أيضا ، فكان عليه أن يعرض مشهد الطلل والرحلة

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ١١٣ .

فى مقدمة المعلقة ، ولاننسى هنا ناقة طرفة بن العبد ، وما أفاض فى وصفها وتصويرها من منظور بدوى خالص تميز به حتى بين شعراء عصره .

كل ما يبقى له إذاً أنه استطاع أن يخلو لنفسه فيناقش قضاياها التى حصر فيها كل فكره ، فكانت تجربته فى عالم الوجود مليئة بالصدق الاجتماعى والفنى اللذين يتأكدان من خلال إصراره كشاعر على موقفه من مجتمعه ، ومن ندمائه ، ومن ذاته فى آن واحد ، وبدت لديه القصيدة مجالا رحبا يستوعب كل تلك الأنماط الصراعية ويحدد ملامحها ، ويعرض أبعادها وأطرافها ، ووسائل الشاعر فى الخروج الهادئ منها .

(٣)

وتظل القدرات الخاصة لطرفة واضحة الدلالة ، مؤكدة بين الأبيات المختلفة ، ومن خلال الصور الجزئية فى هذا الجزء من معلقته ، كما تظهر بنفس العمق فى بقية أبياتها التى لم نتوقف عند تحليلها هنا ، لا لشئ إلا لدورانها حول موضوع آخر ، يستوجب وقفة تفصيلية طويلة موضعها حديث الناقة لا فلسفة حياة الشاعر التى نحن بصددها فى هذا الجانب من التحليل النصى ، وأظنه مع ناقته بدا شديد الاتساق والتوافق النفسى فخلت صوره حولها من لغة الصراع لتعكس بدقة جوهر علاقته بها .

وقد اتخذ طرفة من التشبيه عنصراً أساسياً فى رسم صورتهاالفنيةالتى تكررت فى شكلها الجزئى وفى إطارها العام ، ولا يخفى هذا الرصيد من التشبيهات التى يرى فيها ندماءه «بيض كالنجوم» ، ويرى ذاته وقد أفرد من بين أبناء القبيلة «إفراد البعير المعبد» ، إلى كره وعدوه حال سماع صوت المستغيث «كسيد الغضا نبهته المتورد» ، إلى مشهد قبر البخيل «كقبر غوى فى البطالة مفسد» إلى صورة الموت التى رآه فيها «كالطول المرخى وثنياه باليد» ، إلى فخره بنفسه وشجاعته فهو «خشاش كرأس الحية المتوقد» .. إلخ . وهو فى تعلقه بالتشبيه لايكاد يخرج فنيا عما درج عليه شعراء المعلقات فى شغفهم به بين أدوات التصوير المتعددة .

ثم تأتى نماذج الكناية التى اعتمد عليها فى بعضها الآخر فإذا هو شجاع «ليس بحلأل التلاع» كناية عن تلك الشجاعة ، وكشف الحرص على الظهور أمام



القوم ، وإذا الموت على المستوى التشخيصى «يعتام الكرام ويصطفى عقيلة مال الفاحش المتشدد» . وإذا هو يستعين بالصورة والتقرير معا فى طرح كل متعلقات فلسفة حياته ابتداء من أشد ملامحها المحسوسة من متعة السكر والعربدة ، إلى أشدها تجريدا حول الخوف من الموت والتسليم له من منطق ملاحقته الحتمية للبشر، وكأنه يحرص على اختيار الكرام منهم ، وفى كلٍّ تراه قريبا دائما من النفوس يسلبها حق الحياة متى أراد .

ومن خلال موقفه الاجتماعى والغيبى يبدو طرفة ابناً شرعيا للبيئة الجاهلية التى تركت تأثيراتها بنفس الوضوح عند غيره من شعراء العصر ، على أننا لانعقد هنا مقارنة تفصيلية بينه وبين حاتم الطائى الذى اتخذ لنفسه فلسفة حياة هو الآخر مقياسها الأول الإسراف بلا حدود فى دائرة الكرم بما يحقق له لذة العطاء كما سنرى فى حينه ، ولكنّ وقفة سريعة مع الشاعرين كليهما تسجل أمراً مهماً ، خلاصته أن انعكاسات البيئة قد وجدت سبيلها من خلالها فلسفة كل منهما ، من ذلك ما يتعلق بالحس الاجتماعى الذى يتجسد عند طرفة فى أمرين كليهما ذاتى ، إذ يرى بطولته المطلقة مرة بين عالم الخمر والنساء ، فهى بطولة سكر ومجون عربيد ، وأخرى بين نجدة وفروسية وهى بطولة حقيقية تقتضيها مروءة البداوة ومثالية ابن البادية ، وبين الموقفين - بالطبع - صراع لايكاد ينتهى .

ومع الاتفاق حول فلسفة الإنفاق عند طرفة وحاتم يظل الخوف من الموت سمة مشتركة يلتقيان حولها ، فما زالت قضية الحس الغيبى واردة بكل غموضها ومجهوليتها وهى تهدد أمن الإنسان ، فيطرحها مرة من خلال كلمة القبر ،وتوقع الحرمان بعد الموت (عند حاتم) ، وأخرى من منطق الرقابة المستمرة التى لاتسعد الإنسان حتى بأدنى تصوراته لتحقيق آمال أو طموحات فى الحياة (عند طرفة) ، ويبدو أن سيطرة تلك الفلسفة بالذات قد شغلت على شباب العصر حياتهم أكثر من شيوخه الذين طال بهم العمر فضاقوا بالحياة ذرعا ، كما رأينا ذلك عند زهير، وعندهم جاءت صور الموت أقرب إلى الحكم المقررة ، على ما فى تقريرها من هدوء ينتاب نفس الشاعر أكثر من ذلك القلق والاضطراب الذى يسيطر على طرفة ونظرائه من أنصار مدرسته ممن التقوا فى خضم هذا الصراع .

ولعل هذا القلق وذلك الاضطراب هو ما شجعه على الاندفاع اللاواعى فى دائرة التحدى والتمرد والاستجابة للصراع الداخلى ، مما قد يسير فيه شوطاً ينتهى

إلى هدوء مؤقت ، فإذا هو يقرر أن اختيار الموت للكرام قبل غيرهم هو ما يجعله متوقعا إياه دائما ، وكأن الحس الغيبى يلتقى تماماً مع منطق الفخر الاجتماعى تبعاً لهذا التصوُر ، فلاشك أن طرفة يعد نفسه على رأس قائمة أولئك الكرام ، وهوما عكسه ضمنا حين قارن بين قبور الموتى ليرى :

أرى قبـر نحـام بخـيل بماله   كقبر غوى فى البطالة مفسد

وإذا كان طرفة قد سجّل تمايزا من خلال فلسفته الخاصة ، فإن هذا التمايز سرعان ما يذوب تماما عند حسه القَدرى وأمام خوفه من الموت الذى يلاحقه ، الأمر الذى نراه يشغل زهيراً وحاتماً وغيرهما من شعراء العصر ، حتى أصبحت الصيغة الغيبية قاسماً مشتركا يكشف عن طبيعة الهواجسِ التى شغلت أبناء العصر جميعا ، ولا أدل على هذا التشابه من قول ثعلبة بن صعْير مصورا نفس الترقب للموت وعاكسا حس الغيب على نهج طرفة :

إذا لأتتنى حيـث كنت منيـتّى   يحبُ بهـا هادٍ لإثرَى قـائف

أمِنْ حـذرٍ آتى المهـالكَ سـادراً   وأية أرضٍ ليس فيها متالف.[1]

(٤)

على أن فلسفة الحياة عند طرفة على هذا النحو لم تتوقف عند حدود رؤيته لخاصة ، ولم تقتصر على شباب جيله بقدر ما أصبحت قادرة على إثبات إنسانيتها فى ظلال هذا التواصل الذى فرضته على شباب العصور الأدبية التالية ، فعلى مستوى الإيجاز واللمح السريع تحولت حكم طرفة إلى فلسفة حياة رصدها فى العصر الأموى الشمردل اليربوعى قائلاً وهو يردد قول طرفة «كريم يروى فى حياته» :

(١) ديوان المفضليات . قائف : يقوف الأثر ويتتبعه .

السدر : اللاهي الذي لا يأبه بشئ . متالف : مهالك .

أعـــــاذل إنى رأيتُ الفــــتى إذا مـات بالبــخل لا يُنْدَبُ (١)

وإذا الموت الذى «يعتـام الكرام» وقـد «يخطئ الفـتى إلى حين وهو يضـمن جذبه إليه» هو نفسه عند الشمردل أيضا فى قسمه :

لعـــمــــرُك إن الموت منا لمُولَعٌ بما كان يُرْجَى نصُره ونوافله (٢)

وإذا مشهد «الطِّولَ المرخى وثنياه باليد» يردده القطامى أيضا قائلا :

وأرىَ المنِّيـة للرجـال حـبـائلا شَرَكاً يصاد به لمنْ لم يعْلَق (٣)

ويبدو أن طرفة قد استطاع أن يحقق تفوُّقاً نادراً فى فلسفة حياته ، ذلك أن امتـداد تأثيره فـيمن تلاه من الشعراء لم يقف عند ذلك الحس الغيبى ، بقِدرِ ما تجاوزه إلى حسه الاجتماعى الذى ردّده فى صوره ، فإذا يوم الدَّجْن الذى يقَصِّره «ببهكنته» يتردد عند الكميت على مستوى غزلى قريب منه أيضا فى قوله :

إذا واضـعـتـه مـصـون الحـديث ولاقى من الدَّن يومـاً مطيـرا (٤)

وإذا منطق الشجاعة الذى صوره فيما نفاه عن نفسه من أن يكون حـلاَّلاً للتلاع هو ما ردده المرار الفقعسى كذلك فى قوله :

ومـــاذا علينا أن يواجـــه نارنا كـريم المُحَيا شاحب المتحسّر
إذا قال: من أنتم؟ ليعرف أهلها رفـعت له باسـمى ولم أتنكر (٥)

---

(١) شعراء أمويون ٢/٥٥٢ .

(٢) نفسه ٢/٥٤٥ .

(٣) ديوان القطامي ١١١ .

(٤) ديوان الكميت ١/٢٠٠ .

(٥) شعراء أمويون ٢/٤٥٢ .

بل إن فلسفة الخمر كما صاغها طرفة قد وجدت سبيلها عبر عصور الأدب المختلفة ، وإذا بصوره تتجاوز حواجز الزمن ، لتصل بشكل جزئى إلى حارثة بن بدر الغدانى فى قوله مرددا منطق طرفة حول رفض الانصراف عن الخمر وإن رفضه قومه ، فهو يصارع رفض القوم برفض آخر من جانبه لأى من صور اللوم:

فلست عن الصهباء مادمت مُقْصِراً   وإن لامنى فيها اللئام الأشائبُ (٢)

بل إن رفضه اللوم فيها والذى يطرحه طرفة قائلا فى غير المعلقة :

فلُمنى فإن اللوم فيها يزيدنى   غراماً بها إن الملامة قد تغرى

هو نفسه ما طرحه أبو نواس فى قوله المشهور:

دَعْ عنك لومى فإن اللوم إغراء   وداونى بالتى كانت هى الداء

ثم تمتد فلسفته فى شكلها الشمولى ، وفى إطار صورتها العامة لتسجل حيويتها وقدرتها على الاستمرار فى قول حارثة بن بدر الغدانى :

أأترك لذاتى وآتى هواكم   ألا ليس قتلى يا ابن قيس يخالبُ

أنا الليث معدُوًا عليه وعادياً   إذا شُلّت البيض الرِّقاق القواضبُ

فأنت حليم تزجُر الناس عن هوًى   نفوسهم جهلاً وحلمك عازبُ

فحلمك صُنْهُ لا تُذله وخلنى   وشأنِى واركب كلَّ ما أنت راكب

فإنى امرؤ عوّدتُ نفسى عادةً   وكل امرىء لاشك ما اعتاد طالب

أجود بمالى ما حييتُ سماحةً   وأنت بخيلٌ يجتويك المصاحب

---

(١) نفسه : ٢/٤٥٠ .

فمـا أنت أو ما غيّ من كان غاوياً ... إذا أنت لم تُسـدَدْ عليك المذاهب [1]

وبذا تجـاوز تـأثيـر طرفـة حـدود دائرة الخـمـر ، إذ انتـقلت صـوره إلى موضوعـات أخرى ، أفاد منها شعراء الغزل الذين حوّلوا فناءه فى الخمر إلى فناء عذرى فى محبوباتهم على طريقة مجنون ليلى فى مثل قوله :

فـضعّفني حّبيكِ حتى كأنني ... من الأهل والمال التليـد خليعُ
إذا مـا لحـاني العـاذلات بحبـهـا ... أبى كـبـدٌ مما أجَنُّ صـديعُ
وحتى دعاني الناس أحمق مائقاً ... وقـالوا: تبوعٌ للضـلال مطيع [2]

صحيح أن انتقال الصورة من طرفة إلى شعراء الغزل لايعد تأثيرا مباشرا ، ولكنه يظل شاهداً على قدرة فن الشاعر على التأثير فى كل أولئك الشعراء من أصحاب الاتجاهات المختلفة ، وكأنه صاغ لهم موقفا إنسانيا قابلا للتنوع حسب الحالات النفسية والمواقف الاجتماعية لكل منهم تبعا لمقاييس حياته الخاصة وبحكم علاقاته بمجتمعه .

ومن هنا ظلّ دوىٌ صوت طرفة بن العبد يملأ آذان شعراء تلك العصور ، ليجعل منه حلقة عميقة الدلالة ، مؤكدة التأثير ضمن سلسلة الحلقات المتداخلة من هذا التراث الأدبى الطويل فى عصره الأول .

(٥)

وتشيع لغة الصراع بين هذه الأبيات شيوعها فى المعلقة كلها ، حتى لتبدو سمة غالبة على الشاعر وشعره معا ، فهو يحلل موقفه الصراعى بين الوجود والعدم منذ بداية تصويره لنفسه فى الأبيات ، وهو ما يتأكد من حواره حول القوم وبين حوانيت الخمر ،ثم ذلك التزاحم على السكر والانصراف عنه فى البيت (٤) ،

(١) شعراء أمويون ٢/٤٥٠ .

(٢) ديوان مجنون ليلي ٥١

ثم صراعات الموقفين القبلى والفردى تعلقا بمشهد الإسراف فى الخمر والإصرار على تبريره فى مقابل كثرة اللوم إلى حد النفور من قبل اللائم ، وحرص الشاعر على رفض ذلك اللوم والتمادى فى طرح مفاهيمه وفكره وفلسفته الخاصة .

وفى إطار المشاهد القبلية تتباعد الصور وتفترق ، ويغلفها أيضا ذلك الصراع وتلك الازدواجية بين «أبناء الغبراء» وبين «أبناء الطراف الممدد» ، وهو ما ينسحب بعد ذلك على صراع الوغى ومشاهد اللذات ، وكأنه ترجمة لصراع الواجب مع العاطفة ، أو العقل مع الوجدان لدى الشاعر ، ثم يتكرر لديه مشهد الصراع المطرد حول الفناء والخلود ، وماذا بقى للإنسان من هذا أو ذاك .

وتتبلور ملامح الصراع على مستوى الفلسفة الفردية من خلال موقفين ذاتيين يلتقيان لدى الشاعر ، وكأنهما يحاصران معاً الموقف الاجتماعى على نحو مابدا فى المشهدين الخمرى والغزلى فى مقابل مشهد الشجاعة والمروءة الذى رسمه الشاعر ، وعلى هذا المنهج كانت صراعات الأنا مع العاذل امتداداً لصراعاتها مع القبيلة أيضا .

كما تتعدد صور الصراع كلما تكررت صور الحياة والموت ، والرى والتصريد ، إلى جانب مشهد النحام ، والغوى المفسد ، وسيلة لبداية الخروج من عنف هذا الصراع الذى اشتدت معه تلك الشكوى من مفارقات الواقع على الرغم من التساوى فى نهاية المطاف بين عالم الفضيلة والرذيلة ، ففى غيبة القيمة قد يقع هذا التساوى بين الحسن والقبيح وعندئذ تختل المقاييس .

كما تغلب الصورة الصراعية حول المرئيات التى استوقفته فصوّرها متخذا منها شاهدا على صراعات الأحياء ، ذلك أن مشاهد القبور بعد الممات لاتكاد تختلف بعضها عن البعض ، بل ترى جثوتتين من تراب متساويتين فى شكلهما الخارجى ، وإن كان كل قبر منهما يحوى شخصا مختلفاً تماما فى مسلكه وسيرته عن الآخر . وعلى نفس النسق كان مشهد الكريم فى صراعه مع مشهد الفاحش المتشدد ، وكذا كان موقفه من ابن عمه بين القرب والبعد ، كما كانت حيرته ليله ونهاره ، وكانت صيغة صراعه النفسى ممتدة حين تنقسم النفس على ذاتها من الداخل فى الانتظار الدائم للحظة الردى ، وهو ما يدفع الشاعر إلى التضحية بكل شئ فى سبيل المتعة الآنية فى ظل تبريراته المتكررة حول صراع الوجود مع

العدم ، وماذا يستطيع الوجود أن يصنع أمام مشاهد الفناء التى تهدده . من هنا تتردد الصيغة الجدلية التى يرفض من خلالها كل صور العذل واللوم ، ويخضع فيها لمقومات الصراع إذا بدا على هذه الدرجة من العنف ، وهو ما يعود إلى تصويره فى صراع اليوم والغد تأكيداً لمجهولية ما قد يصيبه فى غده ، وهو ما يبنى عليه منطق الحيرة بين الجهل والعلم ، والعجز عن وضع الحد الفاصل بينهما إلا من خلال استمرارية الصراع الدائم بينهما ليظل العلم مجسدا للحقائق المعاشة أو تصورات الشاعر إزاءها ، أما ما يجهله من غيبيات فيظل عدوا متنكرا له ، يتصارع معه ولكنه لابد أن يستسلم فى نهاية المطاف .

٢- ثــورة العـــبد

والثورة هنا تصدر عن شاعر أخذت سيرته بُعْداً أسطوريا على المستوى الشعبى ،منذ شهدت تحوُّلاً تاريخيا عنيفا فى نفوس شباب البادية منذ العصر الجاهلى ، إلى ما تلاه من عصور الأدب ، ويكفى أن يتحول تاريخ هذا الشاعر إلى سيرة شعبية ، تلتقى فيها آمال مجتمع يرضى من خلاله غروره ، إحساساً بفروسيته التى تبدو خارقة للعادة ، على الرغم من انتمائه أساسا إلى طبقة العبيد .

ومع سيرة عنترة وما فيها من تزيُّد وإضافات ترضى الحاسة الجماهيرية لدى الأجيال التى ردَّدتها ، واستعانت بها على التخفُّف من آلام واقعها ، تظل روايات الرواة من حوله مختلفة ومتعددة ، وإن كان الاتفاق ورادا حول أمه الأمة الحبشية التى تدعى «زبيبة» ، ثم ترجح الروايات صحة نسبه إلى أبيه شداد .

ويقال إن اسمه عنتر لا عنترة اعتمادا على البيت المشهور فى حديثه عن فروسيته بين العبسيين :

ولقد شفى نفسى وأبرأ سُقْمَها   قِيلُ الفوارس : ويكَ عنتَر أَقْدِمِ

وهو موقف لا يحتاج إلى حوار ، فكثيرا ما تحذف التاء من الأسماء المؤنثة فى الشعر من قبيل الترخيم أحيانا (أماوىّ - أفاطمَ - أمى ، أميم ..) ، وفى أحيان أخرى قد تحذف من باب الضرورات الشعرية ، ثم إن تأنيث الأسماء المذكرة وارد كثيرا فى غير عنترة فمنها «حمزة» و«معاوية» و«ربيعة» و«طلحة» وغيرها من الأسماء .

ويذكر أبو الفرج أن له لقباً آخر عرفِ به لتشقق شفتيه وهو «عنترة الفلحاء»[١] ، كما تذكر روايات أخرى أنه كان يكنى «أبا المغلِّس» إما لجرأته على اقتحام الغلس أو الظلام ، أو لشدة سواد لونه .

ولعل فى نشأة عنترة على هذا النحو ما كان ينغص عليه حياته ، ويكدر عليه صفوها ، فهو ينتمى إلى الفئة الثالثة والأخيرة من فئات المجتمع القبلى ،

---

(١) الأغاني ٨/٢٣٧ .

وكان من سوء حظه أن يقع تحت طائلة المعاناة التى يحكم بها مجتمع القبلية وفئة الأحرار على طبقة العبيد خاصة منهم أبناء الإماء ممن ينتمون إلى الدرجة الدنيا منها .

وتزداد المعاناة عند عنترة ، وتتضخم فى نفسه الأزمة ، إذ مازال يرسف فى أغلال العبودية التى فرضت عليه قهراً ، دون أن يلحقه به أبوه شداد ، حتى يسوق له القدر واقعة تنفرج معها أزمته ، وكأن إلحاقه بأبيه لم يكن ليتم إلا من خلال ذلك الظرف التاريخى العصيب الذى أحاط بالعبسيين ، ليكون مجالا خصبا لإبراز فروسية عنترة ، حيث بدت فروسية لها قيمتها وخطرها إذ حوّلت حياة الشاب ، وغيّرت فيه الانتماء الطبقى الذى ضاق به ذرعاً زمناً من حياته ، بل غيرت حياة قبيلته كلها .

ويروى صاحب الأغانى أن بعض أحياء العرب أغاروا على قوم من بنى عبس فأصابوا منهم ، فتبعهم العبسيون فلحقوهم فقاتلوهم ، وفيهم عنترة ، فقال له عنترةِ أبوه شداد كرّ يا عنترة ، فقال : العبد لايحسن الكر وإنما يحسن الحلاب والصرّ قال : كرّ وأنت حر . فقاتلهم واستنفذ ما فى أيدى القوم من الغنيمة فأعاده أبوه بعد ذلك(١) .

وبناء على مدلول هذه الرواية يبدو عنترة متمرداً على مجتمعه ، ثائرا على مكانته ضمن فئة العبيد ، تساء معاملته وتحتقر مكانته ، مما أحبط فى نفسه محاولة الدفاع عن قبيلته ، إلا حين يضمن صك الاعتراف بحريته ، حتى يخرج بواسطته إلى دائرة الأحرار فى مجتمع القبيلة ، وإن كان ذلك الاعتراف به لم يشف نفسه تماما من عقدة اللون التى ما زالت تطارده ، دون أن يكون له فى ذلك حيلة، فما كان عليه إلا أن يتقبل اللمز الذى يوجه إليه أحياناً وصفاً له بأنه «ابن السوداء» ، مما يزيد من حدة الصراع النفسى المرير الذى عاشه .

وإذا كانت فروسية عنترة قد ساعدته على شفاء نفسه من سقم العبودية ، فإن علاقته بعبلة بدت دافعاً آخر لينسى عقدة الأمّة السوداء التى عيّر بها ، وأثقلت كاهله حتى بعد تحرره . وأصبح «لعبلة» رصيد ضخم فى واقع حياة عنترة وفنه

---

(١) الأغاني ٢٣٩/٨ .

على السواء ، زاد من حجم الصراع في نفسه ، إذ امتزج الرصيدان معاً «الحب والفروسية» ، وأصبح لاغنى للشاعر عن أيٍ منهما ، ولم تبدأ ثورته إلا حين اطمأن إلى استمرار الحياة من خلال الأمرين معاً . وعلى نحو ما صنع طرفة حين فلسف حياته من خلال الخمر والغزل الماجن ، راح عنترة يفلسف موقفه من خلال حبه لعبلة وفروسيته بين قومه ، ولذا كثرت عنده الصيغ المؤكدة التى تشير إلى مكانته ، وانتهى إلى ترديد صيغ بعينها لعبلة ، علها تسأل عنه ميادين القتال : فرسانها وخيولها ، فهى وسيلة الإعلام الحقيقية التى يشغلها عنترة ، وتهتف باسمه، وإن تنكرت له القبيلة ، بل ربما مثلت تلك الميادين مجالا خصبا للخلاص من هذا الصراع :

ضحكت عبيلة إذ رأتني عارياً   خلق القميص وساعدى مخدوش

لاتضحكي مني عبيلةُ واعجبى   مني إذا التفَّتُ عليّ جيُوشُ [1]

ثم تذكر الروايات أن علاقته بعبلة لم تكن سهلة ولا هيّنة ، بل كان طريقه إليها محفوفاً بكثير من الأخطار التى كان آخرها تلك النوق العصافيرية التى طلبها عمه مالك بن قراد مهراً ، وكانت نتيجتها رحلة عنترة سعياً لجلبها حتى وقع أسيراً فى سجن الملك المنذر بن ماء السماء .

وعلى أية حال فإن مشكلة عنترة مع قبيلته ، ولونه ، وعالم المرأة ، لم تكن لتهدأ تماما فى نفسه ، بل ظلّ أسير ثورته ، وصراعه المستمر ، ولم يبق أمامه إلا شعره يعينه ويساعده على إسقاط تجاربه ، وتطهير نفسه من كثير من شوائب الحياة القبليةالتى ضاق بعنفها وشدتها ، وبدأ اتجاه طرفة فى التعامل مع «الأنا» وضميرها المفرد يتكرر عند عنترة بنفس الصورة تقريباً ، ذلك أن ذات الشاعر قد أصبحت محوراً للكون من حوله بمقاييس الأنا البحتة ، فهو لا يناضل إلا من أجلها أملاً فى الانتصار لقضيتها ، سواء أكانت خمراً عند طرفة ، أو سعيا وراء التحرر عند عنترة ، وفى مقابل هذا يبدو طبيعياً أن تنسحب «النحن» القبلية أمام رغبات تلك «الذات» الجامحة فى إثبات وجودها ، مهما صادفت من صعوبات ، حتى إذا

(١) ديوان عنترة ١٣٤ .

بدا هذا الوجود لا حقيقة له إلا فى الاغتراب عن المجتمع أو الثورة عليه كان للشاعر أن يغترب .

ومع هذا تظل ثورة عنترة ويظل صراعه رهناً بعلاقته القبلية بمجتمعه الذى ظل يطارده فى حياته الاجتماعية والعاطفية على السواء ، وكأنما يضخم إحساسه بالاضطهاد فى كل الاتجاهات .

ومن هنا يبدو اختيار هذا الجزء من معلقته أيضا مُبَرَّراً فنياً ، إذ تتبلور فيه أزمة الشاعر الإنسان ، وتتعدد فيه أطراف الصراع ، وتتكشف حقائقه حول الرغبة الجامحة فى حياة هادئة مستقرة وقفت القبيلة وأبوه حائلا دونها ، فيقول من أبيات المعلقة :

(١) ياشاة ما قَنَصٍ لِمَنْ حلّت له … حُرمت علىّ وليتها لم تَحْرم

(٢) هلاّ سألت الخيل يا ابنة مالكٍ … إن كنت جاهلة بما لم تَعْلمى

(٣) إذ لاأزالُ على رحالة سابح … نَهْدٍ تعاوَرَه الكماةُ مكلَّم

(٤) صوْراً يجرِّد للطعّان وتارة … يأوى إلى حَصِد القسىّ عَرَمْرَمَ

(٥) يخبرك من شهد الوقيعة أننى … أغشى الوغى وأعفُّ عند المَغْنَم

(٦) ومدجَّجٍ كرِه الكماةُ نِزالَه … لا ممعنٍ هَرَباً ولا مُستسلم:

---

(١) الشاة هنا كناية عن المرأة . والقنص : الصيد .

(٢) هلاّ سألت الخيل : تقديره هلاّ سألت أصحاب الخيل عما لم تعلمي رن كنت جاهلة شيئا من أخبار فروسيتي .

(٣) الرِّحالة : سرج يصنع من جلود الشاة . السابح : الفرس يمد يديه في الجري . النهد : الضخم الغليظ . تعاوره : تداوله بالطعن مرة بعد أخري . الكمي : الشجاع الذي ارتدي كل أنواع الأسلحة الهجومية والدفاعية . المكلم : المجرح .

(٤) حصد القسيّ : جيش كثير القسيّ .

(٦) المدجج : الذي قد تواري بالسلاح . لاممعن هربا : أي ليس مستعداً للفرار أو الهروب .

(٧) بَطَلٌ كأن ثيابَهُ فى سَرْحةٍ ... يُحْذَى نعالَ السِّبْتِ ليس بتوأم:

(٨) جادتْ يداى له بعاجل طعنة ... بمثقَّفٍ صدْقِ الكُعُوب مقوَّم

(٩) فشككْتُ بالرُّمْح الطويل ثيابَهُ ... ليس الكريمُ على القَنَا بُمحرَّم

(١٠) فتركْتُه جزْر السبَّاع يَنُشْنَهَ ... ما بين قُلَّةِ رأسه والمِعْصَم

(١١) ومَشَكِّ سابغةٍ هتكْتُ عُروُشَهَا ... بالسيف عن حامى الحقيقة مُعْلم

(١٢) لما رآنى قد نَزَلْتُ أريده ... أبدى نواجذه لغير تبسُّم

(١٣) فطعنتُه بالرمُح ثم علَوْتُه ... بمهنَّد صافى الحديدة مِخْذَم

(١٤) لما رأيتُ القومَ أقبل جمعُهم ... يتذامَرون كَرَرْتُ غيرَ مُذَمَّم

(١٥) ولقد شفىَ نفسى وأبرأ سُقْمَها ... قولُ الفوراس : ويك عنتر أقدم

(١٦) يدعونَ عنتر والرماح كأنَّها ... أشطانُ بئرٍ فى لَبَانِ الأدْهَمِ

---

(٧) السرحة : الشجرة الطويلة يعني أنه طويل تام . السبت : جلود البقر إذا دبغت ، يعني أنه ليس براعي إبل فيلبس الجلد الفقير .

(٨) المثقف : الرمح المقوم بالثقاف . الصدق : الصلب . الكعوب : رؤوس الأنابيب .

(٩) شككت : انتظمت وفقعت . ثيابه هنا بمعني قلبه .

(١٠) الجزرج جزرة وهي الشاة والناقة تُذبح . ينشنه : يتناوله بالأكل . قلة الرأس : أعلاه .

(١١) المشك : حيث يجمع جيبها بسير ، كانت العرب تجعل في جيب الدرع يجمع جيبها فإذا أراد أحدهم الفرار جذب السير فقطه فاتسع فألقاه عنه وهو يركض . السابغة : الدرع التامة الواسعة . حامي الحقيقة : يحمي ما يحق عليه منه . المعلم : الذي أعلم نفسه ليعرف لشجاعته ويأسه .

(١٢) النواجذ : آخر الأضراس .

(١٣) المخذم : القاطع .

(١٤) الذمر : الشجاع (جمعه إذمار) ، يتذامرون : بحيث بعضهم بعضا علي الإقدام في الحرب والتقدم في القتال .

(١٥) ويك : ويلك (أسقط اللام) .

(١٦) قوله يدعون عنتر : يجوز أن يكون منادي ، ويجوز منصوباً بيدعون . الأشطان ج شطن وهي الحبال . اللبان : الصدر . الأدهم : فرسه .

(١٧) إذ يتَّقــون بىَ الأسنَّة لم أخِمْ ... عنهــا ولكنى تضــايَقَ مُــقْــدَمى

(١٨) مـا زِلْتُ أرميـهم بثغـرة نَحْـره ... ولَبــانه حــتى تســربَل بالدم

(١٩) فــازورَّ من وقْع القنا بلبَــانه ... وشكا إلىَّ بعَــبْــرةٍ وتحــمــحُم

(٢٠) لو كان يدرى ما المحاورةُ اشتكى ... ولكـان لـو علـمَ الكـلامَ مُكَلِّمـى!

(٢١) والخيلُ تقتحمُ الخَبار عوابساً ... مـا بين شَيْظَمـةٍ وأجْـرد شَيْظَم

(٢٢) نُبِّئْتُ عمراً غيرَ شاكرِ نعمتى ... والكفُـرُ مَـخْـبـثـةٌ لنفس المُنْعم

(٢٣) وإذا ظُلِمْتُ فـإن ظُلمِىَ باسلُ ... مُــرٌ مــذاقــتــه كطَعْم العَلْقَم

(٢٤) ولقد شربْتُ من المُدامة بعدما ... ركـد الهـواجـرُ بالمشـوف المُعْلَم

(٢٥) فـإذا شربْتُ فـإننى مُسْتَهْلكٌ ... مــالى ، وعِــرْضى وافــرٌ لم يُكْلَم

(٢٦) وإذا صحَوْتُ فما أُقَصِّرُ عن ندىً ... وكـمــا علمت شــمــائلى وتكرُّمى

(٢٧) وحليلِ غـانيـةٍ تركْتُ مُـجـدَّلا ... تمكُو فـريصـتُـهُ كـشـدْقِ الأعْلَم

(٢٨) سـبـقت يداى له بعـاجلِ طَعْنَةٍ ... ورشــاش نافــذة كلَوْن العندم

---

(١٧) خام الرجل : نكل وضعف .

(١٩) ازورّ تمايل .

(٢٠) المحاورة : المجاوبة وأصلها من حار يحور إذا رجع .

(٢١) الخبار : ما لان من الأرض وهو أشد علي الخيل . شيظمة : الطويل الجسيم الفتي من الإبل والخيل والناس . الأجرد : القصير الشعر .

(٢٤) المدام والمدامة : الخمر ، أديمت في الدن أي أطيل مكثها وتعتيقها . ركن : سكن يقصد من شدة الحر . المشوف المعلم : الدينار الذي زين وكذلك الدرهم والمُعْلَم الذي عليه علامة .

(٢٧) تمكو فريصته : تصفر من الدم ، والفريصة توجد في مرجع الكتف ترعد من الدابة عند الفزع ، وهو يصور طعنته في فريصة عدوه وكيف جعلت تصوت عند خروج الدم . الأعلم : المشقوق في الشفة العليا . الحليل : الزوج . الغانية : المرأة المستغنية بزوجها أو المستغنية بجمالها عن الزينة .

(٢٨) الرشاش : ما تطاير وتفرق من الدم . والنافذة : التي نفذت إلي الجوف . العندم : صبغ أحمر .

(٢٩) ولقد خشيتُ بأن أموتَ ولم تكُنْ للحــرب دائرة على ابنَىْ ضــمــضم
(٣٠) الشـاتمى عِرْضى ولم أشتُمهمـا والنَّاذرين إذا لم ألْقَــهُــمــا دمى
(٣١) إن يفْـعَـلا فلقـد تركتُ أباهمـا جَــزرَ السـبــاعَ وكلِّ نســر قــشــعم

(٢٩) ابنا ضمضم : هما حصين وهرم ، قتل عنترة أباهما يوم المريقب في حرب داحس والغبراء فكانا يوعدانه ويشتمانه ، وهرم بن ضمضم هذا قتله ورد بن حابس قبل الصلح بين عبس وذبيان ، وأبى أخوه حصين أن يدخل في الصلح حتي يقتل وردا ، وقد فعل كما رأينا في معلقة زهير حتي كانت الحرب تهيج بين عبس وذبيان لولا تدخل الحارث بن عوف .

(٣١) القشعم : الكبير من النسور .

(١)

ولعل الرؤية التحليلية لمعلقةعنترة تتجاوز بنا كثيرا صور المعلقات الجاهلية عامة ، فهى من ذوات المقدمة الطللية التى يقف فيها الشاعر ليتحاور مع الطلل باكيا واقعه الحزين ، ومنفساً عن آلامه إزاء حسه بالفناء والعدم ، وانصياعه للضياع والفقد والحرمان، ولكنه عقب هذا الجزء من المعلقة يتخلص من تلك التصورات لينطلق إلى عالم «الأنا» الإيجابية فى حركتها وصولاتها وجولاتها بين فرسان القبيلة .

ولذا تبدو الطاقة الفنية للشاعر قادرة على استجماع جوانب أزمته ، وبلورتها فى تلك الأبيات بكل أبعادها الاجتماعية والحربية والغزلية ، إذ يرسم لوحة ملؤها الحركة ، وضجيج القتال ، وصيحات الأبطال التى لاتكاد تتجاوز الاستنجاد به ، باعتباره الفارس الأول فى القبيلة ، ومعها تلتقى لوحة الغزل التى يقدم فيها فروسيته مهراً لعبلة ، وهى فروسية غير زائفة ، إذ يكثر فيها من تصوير ضرباته غير الطائشة ، وهو يثق من نفسه فيها ، ولذا يدعو عبلة إلى محاولة التعرف على كل الحقائق المتعلقة ببطولته من خلال عالم هو خير ما يخبرها بكل ذلك ، هو عالم فرسان الحرب وأبطالها الذين يطمئن عنترة إلى شهادتهم له فى كرهً وفرّه ، وإصراره على هزيمة خصمه ، مهما كانت مكانته فى قومه ، ولاشك أن الكريم الذى يحلّله للقنا هنا يعد رمزاً جيدا لصورة الأزمة الطبقية التى استحكمت فى أعماق عنترة وزادت من حمأة الصراع فى صدره .

ولاتقف مشاهد القتال عند شخصه كمقابل مهاجم ، أو مدافع شرس ، ولكنه يتجاوز هذا كله إلى تصوير نتائج معاركه وحروبه ، بما لها من وقع إيجابى فى نفسه ونفوس قومه جميعا ، إذ يدفع عنهم أبطالاً لا قبل لهم بمواجهتهم ، ولذلك لايتوانى فى رسم صور أولئك الأبطال على قدر لايخفى من إبراز المكانة والاستبسال ، والثبات فى الميدان وعدم الفرار أو الاستسلام إلا أمام طعنات سيوف عنترة ، وضربات رماحه فقط .

وتكاد الأبيات تسجل بشكل مباشر انفراج أزمة عنترة فى لحظة الشفاء الوحيدة التى تهدأ عندها ثورته القبلية ، فهو يرفض المشاركة فى القتال إلا حين يستنجد به الفرسان ، وقد دهمهم الخطب ، وسيطر عليهم الخوف والفزع ، ولم يعد

أمامهم إلا تعليق الأمل على تلك الفروسية المتميزة التى تضطرهم ظروف الحرب إلى الاعتراف بها ، وهو اعتراف يعد كسباً خاصاً لعنترة ، إذ كان بالنسبة له بداية طريق التحرر من ناحية ، وبداية شقاء آخر من نمط مختلف من ناحية أخرى فى عالم الغزل ، ونهاية صراع حاد عاش ضحيته زمنا من حياته .

ويبدو أن متاعب عنترة قد تشابهت فى طبيعتها النوعية ، فما زال حاجز العبودية يعوقه دون الزواج من عبلة ، وإذا بفروسيته تظل الأداة الوحيدة التى يستطيع بواسطتها - على ما فى ذلك من معاناة ومشقة - أن يتجاوز كل الصعاب وأن يضمد جراحه التى هيجت منه فارساً عملاقاً ، ينتقم لنفسه على حساب القبيلة التى هضمته حقوقه ، ويحضرنا هنا ما حدث من اختلاف بين الروايات حول إتمام زواجه من عبلة ، فمن قائل ، إنه تزوجها ، بدليل الخبر الذى أورده السيوطى فى قول عم عنترة له «إنك ابن أخي وقد زوجتك ابنتى عبلة» [1] ، ومن قائل إن ذلك الزواج لم يتم ربما لأن الفترة الزمنية قد طالت ، وطال معها تعلُّق عنترة بعبلة قبل أن ينال حريته ، فربما كان تأخره فى نيل حريته سبيلا للآخرين لكى يطلب بعضهم يدها أو يتزوج منها . وعلى أى حال فقد بدت ثورة عنترة - كما رأينا - متعددة الاتجاهات حول عبوديته من ناحية ، وإمكان زواجه من عبلة من ناحية ثانية ، وسلوكه المسلك العملى للأحرار من أبناء القبيلة من ناحية ثالثة .

ولايكاد صراعه الداخلى يصل إلى هدوء تام حتى مع حديث الخمر الذى يورده نتيجة لكل المقدمات السابقة ، فإذا هو لايقل مكانة عن أبناء الأحرار والسادة فى معاقرة الخمر ، وها هو يدفع فيها كثيراً من أمواله وقت الهاجرة ، حين يستريح من عناء العمل أو القتال ، ولكنه لازال فارساً حتى فى شربه ، لا يقبل ذلاً ولايرضى هضماً ، وقد عرف القوم مكانته ، فلا يجرؤ أحد أن يجور على عرضه، أو أن يتعرض لشرفه بأدنى درجات الأذى .

ولازالت انفعالات عنترة وعواطفه موزّعة بشكل عدائى تجاه مجتمعه القبلى طوال فترة عبوديته ، ثم تجاه من يبتغى هجوماً على هذا المجتمع بعد تحرُّره ، وبشكل إيجابى يملؤه الحنين والحب إزاء ابنة عمه عبلة من ناحية ، وإزاء

(١) شرح شواهد المغني ١٦٥ .

فرسه من ناحية أخرى ، ولا غرابة فى هذه المزاوجة التصويرية خاصة أن ذلك الفرس لم يكن بالنسبة له مجرد أداة ، بل كان معبراً انطلق به من صراعات النفس إزاء عالم العبودية والسواد إلى اشراقة عالم جديد يطمح فيه إلى الزواج من ابنة عمه ، وينتظر استغاثة القوم به ليتقدم إليهم باستمرار رافعاً راية انتصاره .

(٢)

ولايخفى فى هذا الجزء من المعلقة كيف اعتمد الشاعر فنياً على الصورة التشبيهية وسيلة من وسائل التصوير ، عرض من خلالها مشاهد القتال ، وهذا طبيعى أيضا باعتباره واحداً من أبناء الجيل الذى اهتم بهذا التشبيه ، ومن أقطاب مدرسة الطبع التى شغلت به ، فراح يعتمد عليه فى توصيل تجاريه وإخراجها فى أطرها التصويرية . أما وأن عنترة فى موطن «التطهير» من آثام الحس العبودى فى القبيلة فيصبح من حقه أن يستخدم الأداة التى انتشرت فى المدرسة الجاهلية ولتكن حقا له كما كانت للأحرار ، يصور من خلالها أبعاد تجربته المعاشة فإذا البطل الذى يواجهه فى القتال «كأن ثيابه فى سرحة» وإذا الرماح كأنها «أشطان بئر فى لبان الأدهم» وإذا ظلمه مر «كطعم العلقم» وإذا عدوه تمكو فريصته «كشدق الأعلم» وإذا برشاش نافذته «كلون العندم» . ولسنا فى حاجة إلى معاودة القول هنا حول المصدر البدوى لهذه التشبيهات التى بدا فيها الشاعر ابناً باراً لبيئته ، صحيح أنه يتمرد عليها ويثور ، ولكن الصراع مع التقاليد والقيم شئ ، واللجوء إلى الواقع الطبيعى ومعطياته التصويرية موقف آخر مختلف تماما ، فتلك هى ثقافة الشاعر ، وذلك هو المصدر الأول الذى يستقى منه مواد الصورة بكل أبعادها اللونية والصوتية والبصرية والحركية والذوقية والشمية والحسية على اختلاف درجاتها .

ويظل واضحا أيضا أن الصورة الحربية تملك على عنترة لبه ، وتجذب ريشته الفنية ، وكأنه يصر على عرض مشاهد القتال ابتداء من المناداة والدعوة إليه ، إلى استعداده له ، إلى دخوله بطلا عملاقا يخشاه الفرسان ، إلى ما يحدث بينه وبينهم من مناوشة وعناق ومبارزة ، رلى انهزامهم واستسلامهم مهما كانت قوتهم وعتادهم ، إلى النتيجة التى يصل إليها فى شربه ولهوه وخمره ، مطمئنا إلى موقفه القبلى الذى لايتركه دون شاهد تاريخى دقيق على ما أوقعه من قتل بابنى ضمضم يوم المريقب .

ويتجاوز عنترة الموقف التشبيهى إلى أنماط أخرى من المجاز ، يستعين فى بعضها بالصيغ الاستعارية ، أو الكنايات قصداً إلى تعميق الصورة وإبرازها بشكل ناصع لا تخفى فيه بطولته وشجاعته ، وإن كان يحرص على عرض الرموز التى تشفى نفسه من كل آلامها ، وهى رموز اجتماعية لها أهميتها ودلالتها ، فهو لايطمح إلى إحراز غنائم من حروبه ، بقدر ما يبدو شديد اللهفة إلى مصارعة الفرسان الذين يعجز الآخرون عن مواجهتهم ، وإذا الكريم فريسة له فى ميدان الحرب ، وإذا بحامى الحقيقة جثة هامدة أمام فروسيته ، وإذا بحليل الغانية يبدو عاجزا عن مواجهته إلا قتيلا وفريسة للسباع ، ألم يكن يتصارع مع كل هؤلاء على المستوى الطبقى قبل القتال ؟

وإذا بصورعنترة تأخذ هذا لمنحى من قبيل تأكيد محور واحد لايكاد يتجاوه هو بطولته التى مثّلت فيصلا فى ثورته وتمرده على معاملة القبيلة له ، واستمرار صيغ صراعه معها .

ولايخفى أيضا ذلك الحس التصويرى الطريف فى حواره مع فرسه ، منذ تمنى أن يتحاور معه حواراً حقيقيا لولا وعيه بعجزه عن الكلام ، وإذا بالفرس يمتلك شجاعة من نفس النمط «العنترى» حين يتلقى الضربات والطعن دون أن يستسلم أو ينسحب من ميادين القتال بقدر ما يظل فى تزاحمه فى مناطق الهجوم .

وعلى هذا النحو حاول عنترة أن يعرض ثورته بمقدماتها ونتائجها مع شدة حرصه على توثيق ما هو بصدده من وقائع ينسبها لنفسه ، ويشهد عليها القوم من ناحية ، ويسجل من خلالها أحداثاً عاشها وعانى مشقاتها من ناحية أخرى ، إذ تظل لغة الصراع بمثابة الدافع الذى ينطلق من خلاله الشاعرف ى أى من صوره، كما يظل هذا الصراع أيض قابعا بين ثنايا تلك لاصور ، هذا إذا لم يشأ أن يعرضه فى لغة تقريرية مباشرة .

ويبدو أن عنترة لم يجد فنه - كما لم يجد نفسه - إلا فى حروبه ، فراح يمزج صوره الغزلة بصور معاركه ومشاهده القتالية ، وهنا انعكست الازدواجية التى عاشها فى دائرة الصراع بين واقعه المرير وبين ما يطمح إلى تحقيقه من حريته ، انعكس هذا فى ازواجية فنية أكثر هدوءاً حيث اتقى فيها مع البطولة ، فلمى كن يصور أحد المشهدين إلا من خلال الآخر ، ومشهور قوله فى تصوير

القتال مخاطبا عبلة ومازجاً بين الموقفين فى صورة متفاعلة متداخلة الملامح :

ولقد ذكرتكِ والرماحُ نواهلٌ   منىّ وبيضُ الهند تقطُر من دمى
فودِدتُ تقبيل السيوف لأنها   لمعَتْ كبارق ثغرك المتبسم

وعلى هذا النحو ضرب عنترة بسهم وافر فى ميدان الشعر ، وكانت ميادين القتال مجالا خصبا زاد من خصوبة صنعته التى بدت أحيانا صادرة عن أناة ودقة يكشفها «حسن النسق» الذى تبدّى فى قوله على سبيل المثال فى إحدى لوحاته التى يقفز من خلالها إلى مدرسة الصنعة الجاهلية :

وكررتُ بالأبطال بين تصادُمٍ   وتهاجم وتحزُّب وتشدُّد
وفوارس الهيجاء بين مُمانع   ومدافع ومخادع ومعربد
والبيض تلمعُ والرماح عواسلٌ   والقوم بين مُجدّل ومقيدَ
وموسّد تحت التراب وغيره   فوق التراب يئن غير موسّد
والجو أقتم والنجوم مضيئة   والأفق مغبُّر العنان الأربد

فإذا هو يصدر فى فنه عن دقة صنعة ورويّة تبدو فى حرصه على عرض كل جوانب الصورة بدقة ملموسة ، مع الحرص على التوزيع الصوتى الذى يحكمه حسن التقسيم ، والإيقاع الصوتى ، مع توالى صور الحرب مكاناً وزماناً وأدوات وحركة وضجيجاً ونتائج . وفى لحظات أخرى يبدو عنترة عاجزا عن تحملُ آلام الهوى ولذلك نستطع أن ندرجه ضمن مدرسة المتيمن الجاهليين الذين استراحوا لعذاب ذلك الهوى ، بعيدا عن المجون واللهو ، وعندئذ يزول التناقض بين مثل المواقف البطولية فى ميدان الحرب ، وبين الصور الباكية التى لايستحيى عنترة أن يستعرضها فى مجال الغزل ، وها هو يقف أمام طير الدوج متسائلا باكيا فى موطن الغزل :

ولقد حبستُ الدمع لا بُخْلاً به   يوم الوداع على رسول المشهد



وسألت طير الدوح كم مثلى شجا   بـأنيـنـه وحـنـيـنـه المتــــــــردد

كما يمكن تحديد مكانته الفنية التى تقترب بفنه من مدرسة الصنعة الجاهلية التى أضاف إليها من إبداعه الخاص ما يكشف عن تمايزه بين شعرائها ، وقد عاصر منهم الحطيئة على أرجح الروايات .

على أن مكانة عنترة فى الجاهلية لم تظل محصورة زمنياً فى إطار عصره، بل تجاوزته إلى غيره من شعراء العصور التالية ، وفى الموقف الغزلى – على الأقل – لايخفى دوره فى التأصيل لمدرسة العذريين التى نهض بها شعراء بنى أمية فى بادية نجد متأثرين بالحس الإسلامى الذى هذّب نفوسهم ، فهؤلاء اتخذوا من مسلك المتيمين ومنهم عنترة أصولا لمذهبهم مع زيادة فى تنميته ، ورعايته ، وتطويعه لواقع حياتهم التى تعددت روافدها الفكرية والاجتماعية .

وبذا ترك عنترة أثرا متجددا لدى شعراء العصور المختلفة ، فعلى إيقاع صورته الحربية الغزلية التى ذكرنا آنفا يقول المرار الفقعسى :

ولقد ذكرتُكِ ولاخصوم يلفُّهم   باب يقـــاربهم على الأوتار [1]

كما ترك تأثيره فى جرير بنفس الصورة فى قوله :

ولقـد ذكـرتُك والمطى خـواضع   وكـأنهن قطا فـلاة مـجـهل [2]

ومن صوره التشبيهية التى ردّدها جرير أيضا إعجابا به ، وتأثراً ، قوله ناقلا الصورة القتالية :

(١) شعراء أمويون ٤٥٦ .

(٢) ديوان جرير ٩٣٩ .

فتـركتكم جَـزْر السبّـاع وفلكم ... يتسـاقطون تسـاقط الحمنان [1]

وكذلك تشبيهه المشهور فى صورة الظلم حيث يفيد منه جرير أيضا فى قوله :

ودع البـراجم إن شِـربَكَ فيـهم ... مُـر مـذاقـتُـه كطعم العلقم [2]

وعلى هذا كان تمايز عنترة فى فروسيته ، وغزله ، وفنه ، كما برزت طبيعة ثورته على الموقف الطبقى فى القبيلة التى لم ينل منها غير الإجحاف الذى يستوجب تلك الثورة فما كان سهلاً على نفسه أن يتقدم فرسان عبس قائلاً «أنا الهجين عنترة» لولا تصريح شداد بحريته ، ويومئذ قاتل قتالاً حسنا فادعاه أبوه بعد ذلك وألحق به نسبه ، لتظل فروسيته الوسيلة الأولى إلى تجاوز طبقة العبيد كما كانت وسيلته للوصول إلى عبلة فى آن واحد ، ثم كانت وسيلته الأساسية للخلاص من حمأة الصراع التى عاش ضحية لها .

(٤)

وعلى مستوى الصراع وأنماطه تتعدد الصور لدى الشاعر ابتداء من استطراده الدائب حول الصراع الطبقى الذى يعكس من خلاله اتساع الفجوة بين طبقتى الأحرار والعبيد ، وخاصة منهم – أى العبيد – من أحس دونيته المفرطة فى زحام ضياع حق النسب لديه على نحو ما كان من أمر عنترة بالذات ، وما كان مزيد من القهر الاجتماعى له بعدم اعتراف شداد بإلحاق نسبه به .

فهو صراع اجتماعى إذاً يعكس البنية الطبقية كما يعكس ضربا من السلوك الشرس لدى الشاعر فى محاولة لتجاوز هذا الانتماء التى حاول أن ينال من فروسيته وقدراته ، فإذا به يتحول إلى صراع نفسى إزاء منطق الفعل كما يعيشه الشاعر على أرض الواقع ، ومنطق القوة كما يحلم به ، ويراه حقا له ويدرك جدارته به ، ولكنه يدرك أيضا أن الأمر بين شداد لا بيده هو .

---

(١) ديوان جرير ١٠١٤ ، الفل : القوم المهزومون . الحمنان : الحَلَم الصغار .

(٢) نفسه ٩٤٨ .

وتزداد حدة هذا الصراع النفسى من خلال التجربة العاطفية للشاعر المتيم وكأنما شاء قدره أن يكون متيما بعبلة بالذات ليزداد عمق هذا الصراع ولتشتد ضراوته فيكاد يملأ ساحة حياته ، حين تتوحد لديه أزمة الإنسان الغزل مع أزمة العبودية التى ضاق بها .

وينطلق إلى صراع آخر فنى يجعلنا فى موقف حائر إزاء تصنيفه من خلال منهج فنه وتصويره ، وهل يرصد ضمن شعراء مدرسة الطبع وقد بدا شديد القرب منها فلم يدرجه القدماء ضمن مدرسة عبيد الشعر وصناعه ، فى نفس الوقت الذى نجده شديد القرب من تلك المدرسة حين يحرص على الإجادة فى التصوير فإذا هو يستقرىء جوانب الصورة ويستقصيها ، فإذا ما انصرف إلى الصياغة اللفظية وجدته صانعا متأنيا إلى حد بعيد .

وهناك ذلك الصراع الأخلاقى الذى كمن فى نفسه فارساً وإنسانا وشاعرا يعكس تلك الأبعاد التى جمع فيها بين عنف الفارس وشراسته ، إلى جانب عفته وتسامحه ، فلكل موقف لديه أبعاده ومقاييسه ، وفرق شاسع لديه بين غنيمة قوامها الأسلاب وبين أخرى مقوماتها الفرسان من القتلى من الأحرار ، وكأن الصراع الأخلاقى ينصرف لديه إلى هذا النغم البطولى الذى يتوج به إنسانيته حين يفوق بها كل الأقران أيا كانت انتماءاتهم .

وتكاد لغة الصراع من هذا المنظور الأخير تتلاشى بشكل واضح حين يبدو الشاعر متسقا مع نفسه من خلال التحامه بالفرسان من نظرائه ، بل قل يبدو متسقا معهم تماما حين يتخذ منهم شهداء على فروسيته يثق فى شهادتهم ويطلب من عبلة البحث عن جوهره من خلالهم (٢ ، ٣) .

ثم يكاد يسحب لغته الصراعية على فرسه أيضا ، فهو يجد فيه نفسه وفروسيته وشجاعته ، كما يجد فيه نموذجا آخر من صراعاته (٤) ، ثم يمتد بصراعه إلى المشهد الحربى فيما يتعلق بخصمه بين صورتيه مدججا بالسلاح ثم مضرجا بدمائه (٦ ، ٧) وكذا مشهد البطل القتيل فى ابتسامة لا علاقة لها بالابتسامة (١٢) ثم صراع الأدوات القتالية من سيوفه ورماحه (٣) ، ثم معاودة التصوير لصراع الفرس بين التحمل والشكوى (٢٠) ، وتحليل صور الصراع الذى يخيم على النفوس البشرية تجاه الظلم (٢٣) ، وهو صراع ينتقل إلى زاوية أخرى

من التجاوز حين يرمى به الشاعر إلى الخلاص من عالمه ، والانتقال طبقيا إلى منطقة الأحرار مما يرصده من خلال مشهد المنادمة وما ينفقه من ماله فى سبيل الخمر (٢٤ – ٢٥) ، إلى صراع السكر والصحوة بما لايخل بملامح فروسيته التى لايستطيع أن ينال منها أحد ولا من عرضه مطلقا .

الباب الثاني

بين الانقسام علي الذات والتوافق مع الجماعة

الفصل الأول : الاضطراب والتمزق :

١- الأنا فى مدحة المحترف .

٢- الجماعة فى صراع الرفض .

٣- قضية المصير وبعدها الإنسانى

الفصل الثانى : على المستوى الفردى :

١- فى سياق الحس القبلى والفردى .

٢- الحس الحضارى والدينى .

الفصل الأول
الاضطراب والتمزق

١- الأنا فى مدحة المحترف .

٢- الجماعة فى صراع الرفض .

٣- قضية المصير وبعدها الإنسانى .

١- الأنا فى مدحة المحترف

وللنابغة الذبيانى بائية مشهورة فى المدح الحربى ، واسمه زياد بن معاوية ابن ضباب بن جناب بن يربوع بن غيظ بن مرة .. .. ابن غيلان بن مضر . ويكنى أبا أمامة . يقال إنه لقب بالنابغة لقوله : «فقد نبغت لهم منا شؤون» . وهو أحد الأشراف الذين غض الشعر منهم ، وهو من الطبقة الأولى المقدمين على سائر الشعراء . وقد سجل صاحب الأغانى ما روى عن سؤال عمر بن الخطاب (رضى الله عنه) عن شعر «فلما أخبر أنه للنابغة قال : إنه أشعر العرب ، كما ذكر رواية سئل فيها ابن عباس عن أشعر الناس ، فأمر أبا الأسود بالجواب فذكره .

كان يجلس للشعراء بعكاظ فأثنى على شعر الخنساء ، بعد أن أنشده الأعشى ثم حسان ثم الخنساء ، وكان له فى الأسواق الأدبية شأن خاص حيث يجلس فى قبة من أدم ويحكم بين الشعراء .

ومما يرويه أبو الفرج أيضاً ما حدث من قوم وهم فى الصحراء ، حيث تذاكروا الشعر ، فإذا هم بجنى يقول لهم إن النابغة هو أشعر الناس . كما روى عن عبد الملك بن مروان أنه سأل عن شعر له فى اعتذاره للنعمان ، وأنه قال إنه أشعر العرب . وقد شغل رواة الشعر بمكانة النابغة فيه ، ففضله أبو عمرو على زهير حين قال «ما كان ينبغى للنابغة إلا أن يكون زهير أجيراً له» ، كما سئل حماد بم تقدم النابغة فأجاب : باكتفائك بالبيت الواحد من شعره ، لا ، بل بنصف بيت ، لا بل بربع بيت .

وقد كان النابغة أثيراً عند النعمان ، فدخل على زوجته المتجردة فوصفها ، ويروى أنه هرب من النعمان بعد أن أوعده وتهدده ، فأتى قومه ثم شخص إلى ملوك غسان بالشام فامتدحهم . وقد اختلفت الروايات حول أسباب ذلك الهروب . ولما صار النابغة إلى غسان نزل بعمرو بن الحارث الأصغر بن الحارث الأعرج بن الحارث الأكبر ، فمدحه النابغة ، ومدح أخاه النعمان ، ولم يزل مقيما مع عمرو حتى مات ، وملك أخوه النعمان ، فصار معه إلى أن استطلعه النعمان فعاد إليه ، وكان مما مدح به عمراً قصيدته التى نحن بصدد دراستها كشاهد على صراع

الذات فى البحث عن وجودها فى زحام الموقف الغيرى للشاعر (*) .

وقد ساد هذا التيار المدحى مجتمع الجاهلية ، واستمر ترديده على ألسنة الشعراء بعد ذلك على مدار العصور الأدبية المختلفة ، وظل مسيطرا على شكل القصيدة العربية ، حتّى أدىّ بها إلى ما اتهمت به من تفكك موضوعى لا يستطيع من خلاله الشاعر أن يسيطر على موضوعه ، أو يتحكم فى أبعاده المختلفة . وهو نمط محكوم عليه اجتماعياً بالفشل ، لأنه ينطلق - فى معظمه - من النفاق الاجتماعى الذى تبرزه تلك الصفات المطلقة ، المجردة ، العامة ، التى يطرحها الشاعر على كل ممدوح من ممدوحيه ، وإن كانت هذه الأحكام غير نهائية إذا اعتبرنا بتلك الصورة المثالية التى وصلتنا للرجل العربى حاكماً كان أو غير حاكم ، وهو ما قدمته لنا بعض قصائد المدح ، بل جلُّ تلك القصائد والتى ترجم موقفها قول أبى تمام :

ولولا خلال سنها الشعر مادرى　　　بناة العلا من أين تؤتى المكارمُ

ولعلنا نتبيّن من دراسة القصيدة المدحية أن ثمة خيوطاً نفسية تداخلت فيها، حين أصرّ شعراء هذا الاتجاه على إدخال ذواتهم فى فن المدحة ، أعنى بذلك تدخُّل ذات الشاعر فى المقدمة ، فإذا نظرنا إلى قيمتها من جهة الإبداع ، وجدناها تصور الجانب الذاتى فى القصيدة ، مهما قلنا بغلبة الغيرية فيها فى كثير من الأحيان .

وليس من الطبيعى أن نقف عند منظور التلقى وحده كمقياس للعمل الفنى داخل هذا الموضوع ، كما فعل بعض نقادنا القدامى ممن فسّروا جزئيات القصيدة انطلاقاً من الواقع النفسى والاجتماعى للمتلقى ، وأهملوا دور المبدع إلا من قبيل كسب رضا الممدوح فحسب (١) . فالأمر الذى يستوجب الدرس حقيقة هو المحاولات المختلفة للشعراء لإضافة تجاربهم الخاصة معاشة كانت أو متمثّلة ، أو متخيّلة ، أو مستلهمة من التراث ، فكلها تسجل لذات الشاعر دورها فى مطلع

(*) تراجع ترجمته وأخباره في الأغاني ج ١١ ص ٣ وما بعدها .

(١) راجع ابن قتيبة في الشعر والشعراء ٧٥ - ٧٦ .

القصيدة . وإن كانت الظروف الاجتماعية لم تسمح للشعراء بالإطالة المملة فى تلك المقدمات خضوعاً لطبيعة التلقى أيضاً . حتى إن بعضهم حاول الخروج على النقاد أوالممدوحين ، لأنهم فطنوا إلى الوظيفة النفسية والفنية التى قصدها أولئك الشعراء من مقدماتهم الطوال ، فهى ترتد إلى تصوير تجاربهم ، أو استعراض مهاراتهم وقدراتهم التصويرية ، وهى قضايا لا تهم الممدوح فى شئ ، لأن ما يهمه هو تلك الوظيفة التى ترتبط بالدعاية له أو تسعى لإرضائه نفسياً ، وإشباع غروره .

ومن فن المدح المبكر الذى نلتقى به فى الشعر الجاهلى هذه القصيدة الذى نظمها النابغة الذبيانى شاعر الاعتذاريات المشهورة فى مدح عمرو بنِ الحارث الغسانى ، فهى واحدة من الصور المدحية التى عرف بها النابغة ، وعرفتْ عنه ، وقد صاغ فيها من عناصر اللوحة فنية ما يجعل أساسها ذلك الطابع الحربى فى شخص ممدوحه الحارث الغسانى . وعلى عادة شعراء المدح – وهو واحد من المؤسسين له على سبيل الاحتراف والتكسب – بدأ البائية بحديث باكٍ يشكو فيه إلى أميمة طول ليله الذى لم يعد يشف إلاّ عن تلك المعاناة ، وذلك الألم والهم الذى تكاثر عليه ، حتى ضاق به ، وكأن الأمل قد انقطع إزاء ذلك الليل الذى لم يعد يدرك له نهاية .

ثم ينتهى من هذا الحديث الوجدانى الذى يسقط من خلاله همومه وآلامه لينطلق إلى ممدوحه ، معترفا بفضله ونعمته عليه ، مؤكدا هذا الاعتراف بصيغ قسمية يصل بها بين حديث الاعتراف وحديث المدح الحربى الذى يؤصل فيه لنسب ممدوحه ، ويصور سيادته فى قومه ، مما يترتب عليه ثقته المطلقة فى انتصاره على أعدائه ، وهو انتصار لا يتأتى له إلا بقوة جيشه ، من جند يتمتعون بأصالة الانتماء مما يشد حبالهم إلى ممدوحه ، ثم تلك الخيول العربية التى لا يشك أحد فى أصالتها وصفوة نسبها ، ثم السيوف والرماح التى دقت صنعتها وكأنها لم تكن إلا لهؤلاء القوم فقط ، وهى ليست جديدة عليهم ، بقدر ما بدت عريقةالنسب بنفس الصورة التى يضفيها عليهم النابغة ، وقد أثَّرت عراقة نسبها فى صلابتها وقوتها ، فهى موروثة عبر أيام طوال لم تشهد فى تلك السيوف عيبا واحداً إلا ذلك التكسُّر الذى ينم عن شيء واحد هو كثرة كاثرة فيمن أصيب بها من

أعداء الممدوح ، وحسبها هذا التكسر أصالة ورمزاً لقوتها وقوة الممدوح على السواء، فيقول الشاعر (*) :

(١) كِلِينى لِهَمٍّ يا أميمةَ ناصب ... ولَيْلٍ أُقاسيه بطيءِ الكواكب

(٢) تطاولَ حتى قلتُ ليس بمُنْقَضٍ ... وليس الذى يرعَى النجومَ بآيبِ

(٣) وصدرٍ أراحَ الليلُ عازبَ همِّه ... تضاعفَ فيه الحزنُ من كل جانب

(٤) عليّ لعمرو نعمةٌ بعد نعمةٍ ... لوالده ليست بذات عَقارب

(٥) حلفتُ يميناً غيرَ ذى مَثْنَوِيةٍ ... ولا عِلْمَ إلاّ حُسْنُ ظنٍ بصاحبِ

(٦) لئنْ كان للقَبْرَين : قبرٍ بجلّقٍ ... وقبرٍ بصَيْداءَ الذى عند حَارب

(٧) وللحَارث الجَفْنّى سيِّد قومه ... لَيَلْتَمِسَنْ بالجيشِ دارَ المُحارب

(٨) وثِقتُ له بالنّصْرِ إذ قيل قَدْ غزَتْ ... كتائبُ من غسّان غيرُ أشَائب

(٩) بنُو عَمّه دنْياً وعمروُ بنُ عامرٍ ... أولئك قومٌ بأسهمُ غيرُ كاذب

(*) ديوان النابغة ٤٠ .

(١) كليني لهم : أي دعيني أو اتركيني وهمي . ناصب : ذو نصب وتعب ، فهو متعب ومرهق ، بطئ الكواكب : يصور طول الليل كأن كواكبه لا تسير ولا تغيب .

(٢) منقض : منته . يرعي النجوم : يقصد الصبح ، شبّهه براعي الإبل التي يحثها علي السير . تطاول : زاد في طوله نتيجة الحزن والمكابرة .

(٣) أراح : أرجع ورد . عازب : شارد ، بعيد ، والعازب الذي يبيت في المرعي بعيداً عن أهله .

(٤) ليست بذات عقارب : أي ليس فيه مكروه ولا يكدرها مَنٌّ ولا أذي .

(٥) غير ذي مثنوية : يريد يمينا صادقة لا يشوبها كذب . أي لم يستثن في يمينه ثقة بهذا الممدوح وحسن ظن به .

(٦) جلّق : دمشق . صيداء : مدينة بالشام . حارب : اسم رجل وقيل موضع .

(٧) الحارث الجفني : والد الممدوح نسبة إلي آل جفنة وهم الغساسنة . دار المحارب : دار الخصم الذي يحاربه .

(٨) الأشائب : الأخلاط الذين لا يجمعهم نسب أو صلة قربي .

(٩) دنيا : أراد الأدنيين في النسب ، وهم الأقربون . عمرو بن عامر : من الأزد وهم أقارب الغساسنة

(١٠) إذا ما غَزَوا بالجيش حلّقَ فوقَهم	عـصـائبُ طيـر تَهْـتَـدى بعـصـائب
(١١) يصاحبْنَهُمْ حتى يُغِرنَ مُغَارَهُم	من الضّـاريات بالدِّمَـاء الدّوارب
(١٢) تَراهُنّ خلفَ القوم خُزْراً عيُونُها	جُلوسَ الشيـوخ فى ثياب المَـرانب
(١٣) جـوانحَ قـد أيْقَن أن قـبـيلَهْ	إذا مـا التـقى الجـمـعْان أوّلُ غـالب
(١٤) لهنّ عليهم عادةٌ قَدْ عَرَفْنَها	إذا عُــرِّض الخطىُّ فـوق الكواثب
(١٥) على عـارفاتٍ للطِّعان عَوَابس	بـهـن كـلـومٌ بـين دامٍ وجَــالب
(١٦) إذا استُنْزِلُوا عنهُنّ للطعن أرقَلُوا	إلى الموت إرقالَ الجـمـال المَصَاعب
(١٧) فـهُمْ يتـسَاقَـوْنَ المنيّـةَ بينهُم	بأيديهمُ بيضٌ رقـاقُ المَضَـارب

(١٠) عصائب ج عصابة وهي الجماعة . تهتدي بعصائب : أي يتبع بعضها بعضاً ، ويهتدي بعضها ببعض .

(١١) الضاريات : المتعودات لكثرة مصاحبتها للجيش ، والدوارب المتعودات المتدربات أو المتمرنات .

(١٢) خزرا عيونها : أي بمآخير أعينها . جلوس الشيوخ : شبه النسور في ضخامتها وسونها وما عليها من الريش بشيوخ عليهم أكسية . المرانب : ثياب سود يقالها لها : المرنبانية ، تشبه أثواب النسُور وقيل : أكسية من جلود الأرانب ج مرنباني وهو ثوب لونه كلون الأرانب .

(١٣) جوانح : مائلات للوقوع علي القتلي في المعركة . قبيلة : جمعه وجيشه . عُرض : وضع بالعرض .

(١٤) الخطِّي : الرماح نسبة إلي الخطُ بالبحرين . والكواثب ج كاثبة وهي منسج الفرس أو هي الجزء الذي يقع أمام السرج من جسم الفرس .

(١٥) عارفات : خيول صابرة لطعان الأعداء . عوابس : يظهر علي وجهها الغضب والعبوس في الحرب لكثرة ما جرِّبت من مكارهها . الكلوم : الجراحات . الجالب : اليابس الذي نشأت عليه قشرة دلالة البُرْء والشفاء .

(١٦) استنزلوا : اضطروا إلي النزول . المصاعب : ج مصعب وهو الجمل الشديد القوي الذي لم يمسه حبل قط . الطعان : الضرب بالرماح .

(١٧) يتساقون المنية يقتل بعضهم بعضاً . رقاق المضارب : قاطعة ماضية . مضرب السيف : حدّه ، رقاق المضارب يكني بها عن مضاء السيوف وحدتها .

(١٨) يَطِير فضاضاً بينهم كلُّ قَوْنَسٍ ... ويتبعُها منهم فَراشُ الحواجب

(١٩) ولا عيبَ فيهم غير أن سيوفهم ... بهنّ فلُولٌ من قِراعِ الكتائب

(٢٠) تُورِّثن من أزمان يوم حليمةٍ ... إلى اليوم قد جُرِّبن كل التجارب

(٢١) تَقُدُّ السَّلُوقيَّ المُضاعَفَ نسجُه ... وتُوقد بالصُّفَّاح نارَ الحُباحب

(٢٢) بضَرْبٍ يُزيل الهامَ عن سكناته ... وطعْنٍ كإيزاغ المخاض الضوارب

(٢٣) لهم شيمةٌ لم يُعْطها الله غيرَهُم ... من الجود والأحلام غير عوازب

(٢٤) مَحَلَّتُهم ذاتُ الإله ودينهُم ... بخالصة الأُردان خُضْرِ المناكب

(٢٥) رقاق النِّعال طيِّبٌ حُجُزاتُهم ... ولا يحسبون الشَّرَّ ضربةَ لازب

---

(١٨) القونس : أعلى الناصية . الفُضاض : القطع المتفرقة ، أو عظام رقاق تلي الخياشيم ، ونسبها إلى الحواجب لقربها منها . وفراش الحواجب المراد فراش الجمجمة وهي العظام الرقيقة التي تكون في أسفل الجمجمة .

(١٩) الفلول : الكسور والتَّثَلُّم في حد السيف . القراع : المجالدة والمضاربة بالسيوف .

(٢٠) حليمة هي حليمة بنت الحارث بن أبي شمر من غسّان كانت تطّيبهم إذا قاتلوا ، ويوم كان بين المنذر الثالث ملك الحيرة وبين الحارث بن جبلة ملك الغساسنة والد حليمة التي كان يقال إنها كانت أجمل النساء .

(٢١) تعد السلوقي : أي هذه السيوف الدروع وكل شيء حتى تصير إلى الحجارة فتوري فيها أي تقدح النار . السلوقي : دروع منسوبة إلى مكان تنسب إليه الدروع والكلاب . الصُفّاح: حجارة عراض . المضاعف : الذي نسج حلقتين حلقتين : دويبة تضئ بالليل كالنار فضربها مثلا لما ينقدح من الحجارة إذا قرعتها السيوف .

(٢٢) سكنات الهام : حيث تسكن وتستقر وهي الأعناق . الهام : الرؤوس . الضوارب : التي تضرب الفحل بأرجلها .

(٢٣) الشيمة : الطبيعة والخُلُقُ . الأحلام : العقول . غير عازبة : أي حاضرة غير بعيدة عنهم أو مفارقة لهم .

(٢٤) محلتهم : مسكنهم . ذات الإله : يعني بيت المقدس وناحية الشام وهي الأرض المقدسة ومنازل الأنبياء عليهم السلام .

(٢٥) رقاق النعال : يريد إنهم ملوك ليسوا بأصحاب مشي ولا تعب فيطارقوا نعالهم . أصيب حجزاتهم : أي إعفاء الفروج . السباسب : عيد من أعياد النصاري .

(٢٦) تُحَـيِّـيـهم بيضُ الولائد بينهم بقـــومى وإذْ أعَـــيتْ على مـــذاهبى

(٢٧) يصونون أجساداً قديما نعيمُها قـويم فـمـا يرجـون غـيـرَ العـواقب

(٢٨) ولا يحسبون الخير لا شرَّ بعده يُحيَّـوْن بالريحـان يوم السـبـاسب

(٢٩) حبَوتُ بها عسّان إذ كنتُ لاحقاً وأكـسـيـةُ الإضـريج فـوق المشـاحب

---

(٢٦) تحييهم بيض الولائد : أي أنهم ملوك وأهل نعمة تخدمهم البيض الإمام الحسان . الإضريج : الخز الأحمر . فوق المشاجب : أي ثيابهم مصونة .

(٢٧) خالصة الأردان : أي خالصة من لون واحد ، والأردان : الأكمام مفردها رَدْن . خضر المناكب : يصور ثيابهم بيضاء ومناكبهم خضراً وهو لباس أهل الشام ، وخضر المناكب إلي ملازمتهم حمل السلاح فاثرها في مناكبهم تضرب إلي السواد .

(٢٩) حبوت بها : أي بهذه القصيدة . أعيت عليّ مذاهبي : يعني أنه كان هاربا من النعمان فضاقت عليه طرقه فكأنه يريد أنه رآهم أهلاً للمدح في حال أمنه وخوفه .

(١)

وقد بدأ النابغة مدحته بالجزء الذاتى المعروف فى صدارته لهذا الموضوع من موضوعات الشعر ، وهو يحكى فيه آلامه وأحزانه شاكيا ما كثر عليه من هموم زاد ثقلها مع إقبال الليل عليه ، ويعبر من خلال الصورة عن حقيقة معاناته ، الأمر الذى عرف عن النابغة فى مقدمات مدائحه واعتذارياته التى تناغمت مع حالته النفسية إلى حد بعيد دفعه إلى تكرارها .

ولذا رسم الشاعر صورة متعددة الأجزاء لتلك الأحزان والهموم ، وإن جمعها فى النهاية إطار واحد ، يحكمه ذلك الليل الرهيب الذى يعيشه فى أبيات التقديم الثلاثة ، والتى يخلص منها فجأة وبلا تمهيد إلى المدح ، ليبدأ موضوعه بصياغة اعترافه فى بطاقة شكر يذكر فيها فضل ممدوحه بشكل صريح ومباشر ثم يؤصل . لذلك الفضل حين يجعله موروثاً لدى الابن من قبل آبائه وأجداده ، كما يؤصل نسب الممدوح من ناحية ، ويبين طبيعة العطاء ومميزاته من ناحية أخرى: فهو ابن أسرة معروفة بكثرة عطاياها التى لم يصحبها منٌ ولا أذى يخدش حياء السائلين . ولذلك يحاول النابغة تأكيد صورة الكرم من خلال أسلوب القسم الذى ينتهى منه إلى إقناعنا بحسن ظنه بممدوحه وذويه جميعا ، وأن حسن الظن هذا كان دافعه الأوحد إلى تأكيد القسم ، وهو موقف طريف فى باب المدح ، بعده يعود الشاعر إلى تأصيل نسب الممدوح ، مفصلا فى ذلك حين يعرض مكانة أجداده وآبائه ، ليبرر بذلك ما يضفيه عليه من صفات جاعلاً من تلك الصفات حقاً له ، كما كانت حقاً لأسرته من قبل ، فكلهم شجعان ، وكلهم كرماء ، فمن الطبيعى إذاً أن يكون ممدوحه واحداً منهم تبرز فى شخصه كل تلك الصفات مجتمعة . ولذلك يؤكد الشاعر ثقته فى نصر هذا الممدوح . بل يمدّ الثقة إلى كل من يمتّ إليه بصلة القربى ، وهو تقليد مدحى أخذ به كثير من شعراء المدح بعد النابغة تأثراً بمنهجه فيه .

ثم يرسم الشاعر مشهداً طريفاً لتلك الطيور الجوارح وهى تحرص على تتبع جيوش الممدوح لتأكل من جثث قتلاه ، فيوسع من إطار الصورة حين يوردها فى خمسة أبيات يعتمد فيها على عنصر التشخيص ، وفيها تبرز كثرة المشاهد

الحركية حيث تسير تلك الجوارح في جماعات متلاحقة ، تُغير مع الممدوح على أعدائه ، وهي تدقق النظر فيهم ، وقد امتلأت ثقةً بأنه سينتصر عليهم ، وهو يستغل صورة الطير في الامتداد باللوحة الفنية التي يرسمها لشجاعة الجيش ، إلى ذلك المشهد الذي أفاض في عرضه حين اتخذ من الطيور أداة للانتقال إلى وصف ميدانِ المعركة ، وتناول دور الخيل فيها ، فقد تأكدت للطيور تلك العادة ، إذا ما اشتدّ وطيس الحرب من قِبل جيشِ ممدوحِه ، تلك الجيوش التي تخرج للطّعن والقتال على خيول عرفتْ بجدّتها ، وعنفها ، وصبرها في قتال الأعداء ، ومجالدتها في الميدان دون أن تتخاذل مهما أصابها من جروح ، ولعله يشير بذلك إلى شجاعة الفرسان من أصحاب تلك الخيول ، وهي صورة تكررت من بعده كثيراً عند شعراء المدح خاصة في المواقف الحربية ، وما أكثرها عند شعراء الفخر والفروسية .

ولم يلبث الشاعر أن حقق ذلك في الأبيات التالية التي أوقف فيها الصورة عند أولئك الفرسان ، حين يضطرون إلى النزول للحرب ، تاركين خيولهم ، خضوعاً منهم لمتطلبات الموقف القتالي ، وهم – وقتئذ – يسرعون إلى الموت بلا خوف أو حذر ، كأنهم تلك الجمال المصاعب في شدتها ، وعنفها ، وقوتها ، في السير عبر أجواء الصحراء المفزعة .

بعدها يبين حقيقة موقفهم حين يسجل معرفتهم بحقيقة ما سيواجهونه من موت ، فهم يتقدمون إلى حتوفهم ، ويواجهونها بشجاعة نادرة ، يتسابقون إلى القتال دون أن يهابوا الموت ، فقد حملوا أرواحهم على أكفهم ، كما حملوا الموت مجسداً في أدواتهم القتالية ، خاصة منها تلك السيوف القواطع بما عرف من مضائها . ثم يستطرِد حينِ ينتقل من دائرة التعميم إلى التخصيصِ في تصوير مشهد القتال ، فيحدق بعدسته في مشهد السيوف التي اشتهرت بحِدتّها ، ومشهد القوم وقدرتهم على الضرب بها ، وهي تطير خوذات الجند ، وتطيح بجماجم الأعداء ، وأمامها تتناثر الرؤوس حتى تنفصل عن الأبدان في سرعة مذهلة ، وهنا ينهي الشاعر الصورة بذلك المشهد الطريف الذي ينطق فيه بالمدح من خلال ما يشبه الذم ، إذ يسجل أن العيب الوحيد لهؤلاء أن سيوفهم قد تكسرت مضاربها ، من كثرة ما ضرب بها ، ومن كثرة ما خاض أصحابها من معارك تسجل لهم شجاعتهم وجرأتهم في القتال ، فهي سيوف لها نفس الأصالة ، وهي معروفة بدقة

نسبها إذ عاشت مع القوم منذ حروبهم القديمة ، وشهدت أيامهم التاريخية المشهورة ، منذ تلك الواقعة المعروفة «بيوم حليمة» حتى وقت نظم المدحة ، وهى أصالة تؤكد - فى قدمها - قوتها وحدتها ، وتوازى أصالة أصحابها وتؤكدها فى نفس الوقت .

(٢)

والقصيدة كما قلنا تدخل فى باب المدح ، وهى من حيث شكلها الفنى تسير فى نفس التيار السائد بين الشعراء فى هذا الاتجاه ، وتلتزم التقاليد الفنية التى عرفت لديهم ، إذ يقدم لها النابغة - وهو الشاعر المتكسب المحترف - بمقدمة تبدو شديدة الارتباط بتجارب خاصة له مع ممدوحه ، وعلى أية حال فإن المقدمة هى الجانب الذاتى فى المدحة وهى بمثابة منطقة الصراع بين الأنا والآخر حيث تنصرف غالبا إلى منطقة الإبداع أكثر من انصرافها إلى جمهور التلقى ، وقد رأينا كيف رسمت المقدمة للنابغة مشهد حزنه ، وآلامه ، ومخاوفه . وبعدها رأيناه يعالج الموضوع دون حرص على حسن التخلص ، أو براعة الانتقال التى اعتادها بعض الشعراء الاحتراف والتكسب ، حتى تحولت إلى ظاهرة سائدة فى قصيدة المدح . وقد انتقل ليرسم صوراً مختلفة تنتهى إلى تضخيم شأن ممدوحه وتعظيمه، وراح يسخر كل صوره حتى تخدم هذا الهدف فلم يأت بمشهد الطير ، أو مشهد السيوف ، أو الخيل ، إلا من أجل خدمة ذلك الموقف المدحى . كما يلاحظ أنه اتسع بصورته المدحية ، حين نقلها من ذلك الإطار الفردى لممدوحه إلى الإطار القبلى العام الذى تجاوزه وضمه مع أسرته ، حتى صور ضخامة الجيش وما يضمه من جند تجمعهم القربى وأصالة النسب ، ولم يقصد الشاعر بهذا الاتساع فى إطار الصورة إلا خدمة موضوعه ، فهو يهدف - فى النهاية - إلى تعظيم ذلك النسب ، وبيان أصالته ، حتى أصبح لوحة تقليدية من بعده فى هذا الباب من أبواب الشعر.

والقصيدة تعالج نمطاً خاصاً من فن المدح ، يصح أن نسميه مدحاً حربياً ، صحيح أن النابغة بدأ الموضوع بالاعتراف ، ولكنه لم يطل فيه ، كما أطال بعد ذلك فى عرض صور الشجاعة ، والكرم ، وتأصيل نسب الممدوح على هذا النحو ، حتى صارت قصيدته نموذجاً يحتذى حتى فى ترتيب اللوحات الفنية على نفس النسق .

ومن الطبيعى أن يصدر النابغة عن بيئته فى تعامله مع تلك الصور التى انتشرت فى القصيدة ، فكانت فى جملتها بدوية ، استجابة لمعطياتها المادية المحسوسة ، ومنها استطاع أن يختار صوراً طريفة تعاورها من بعده الشعراء ، وربما كانت أكثرها طرافة صورة الطير حين يتتبع الممدوح القائد ، وهى صورة أجاد النابغة فى عرضها ، وفصّل فيها ، وحققت له درجة من السبق والتميز الفنى، حيث اقتدى به كثير من الشعراء المتأخرين على سبيل محاكاة صورته وتقليدها من قبيل الإعجاب بها والحرص على احتذائها . ولاتخفى فيها دقة الصنعة وتدفق الخيال ، وهو ما امتد إلى خيل الممدوح وسيفه إذ راح يتخذ من تلك الوسائل أدوات تحقق ما يرمى إليه من إبراز لصفات ممدوحه ، وبيان إعجابه بها، وتأكيد إيقاعها الحربى الذى طال وقوفه عنده .

ولعل انتشار هذا الطابع الحربى فى القصيدة ، وسيطرته على الكثير من صورها قد خفّف من حدة النفاق الاجتماعى الذى ظهر عند شعراء هذا الاتجاه المدحى ، صحيح أن المبالغة لم تفارق صور النابغة ولكنها بدت مبالغة حماسية ترتبط - أكثر ما ترتبط بمواقف قتالية ، تجعل لها طابعاً خاصاً ، يميزها عن المبالغات المعروفة عند شعراء المدح خاصة ما أداروه منها حول الكرم بشكل خاص، ربما لأن الاتفاق بين صور الممدوحين من هذا الجانب الحربى وبين صورهم التاريخية فى حروبهم ، تصبح أمراً ضرورياً ولازماً ، مما يجعل الشعراء على قدر من الدقة والحرص فى تصوير تلك المواقف الحربية بشكل خاص .

(٣)

وإذا جاز لنا أن نحدّد معجم التصوير لدى النابغة ومصادره فى هذه القصيدة ، تكشّفت لنا الصور من منطلق حماسى حربى فى معظمها ، ذلك أن الشاعر - على الرغم من أنه يبدو مادحاً من طراز محترف - لم يستسلم تماماً للنفاق الاجتماعى فى دائرة التكسب ، بقدر ما أخلص مجتهدا فى رسم صوره الحربية التى تعد رصيداً أدبيا له فى عصره أكثر منها تزلفا ونفاقا وتملقا لممدوحه، وكأنه يعكس ضربا متميزا من الصراع أو التجاوز فى باب المدح التقليدى .

وعلى هذا تعد القصيدة بصورها الجزئية ، ولوحتها الفنية الكبرى نموذجا طيبا من نماذج المدح الحربى المتميز - إذا اعتمدنا هذا الوصف - إذ خالف فيه النابغة مسلك شعراء المدح التقليدى فى بدء حديث المدح دائما بلوحة الكرم والإلحاح عليها ، تجاوز هذا حين دخل إلى موضوعه من منظور حربى فى البيت السابع بعد الإدلاء بالقسم توثيقا لما هو بصدده من صور لاتقبل زيفا ولا جدلا ، فهى حقائق مؤكدة على حد قسمه وتوكيده .

وهو يبدأ رسم اللوحة بدءا من التاريخ قبل المقدمات وله فى هذا مبرراته ، إذ إنه يثق من نصر ممدوحه ، وفى سبيل تلك الثقة يوظف بعض الكائنات لتتبع جيوشه ، كما صنع مع جوارح الطير ، كما يوظّف خيوله على أصالتها أيضا فى تأكيد منطق الانتصار الحربى الذى ألحّ ، وأخيرا يوظّف أدوات القتال على عراقتها وأصالتها ، وكيف ورثها القوم عن آبائهم وأجدادهم . ويلاحظ هنا أيضا أن النابغة قد بدأ الدائرة المدحية من منطق الأصالة والعراقة ، لينهى بها مدحه أيضا مع مزيد من الصفات الطيبة التى أضفاها على قوم ممدوحه وأسرته جميعاً ، إذ يعرض صورا من نعمتهم وإمارتهم وفضلهم على الآخرين ، منهم ينعمون بكل الصفات الحضارية التى تنأى بهم عن الدنية أو الخلق السىء أو السلوك المستهجن.

وسواء وقفنا مع النابغة عند حدود هذه القضية ، أو تجاوزناها إلى موقفه الفنى فى شعره بعامة ، بقيت أمامنا حقيقة لامراء فيها حول مكانته الفنية فى عصره ، وكيف التقت فى بوتقه فنه كثير من معطيات البادية وموادها التصويرية التى تجاوز بها دائرة القبيلة وحدودها ، ليكون من مادحى وجهاء الإمارات المتاخمة للقبائل العربية ، مما أسهم فى إذكاء صوره بتلك المعالم التاريخية التى لم يغفلها حين تحدث عن يوم حليمة ، شاهداً على ما هو بصدده من تصوير عراقة الأدوات القتالية التى يدخل بها جند ممدوحيه ميادين الحروب ، ومن خلالها ينتصرون فيها دائما .

ثم يترك النابغة بصماته الواضحة فى مجال الدقة والأناة فى رسم الصورة، وهو صاحب الاستدارة الفنية التى أجاد رسمها ، وعرِف بها فى معلقته المشهورة وفيها يقول مادحا النعمان بن المنذر ، ومعتذراً إليه مما بلّغه عنه ، فيما وشى به

بنو قريع فى أمر المتجردة ومطلعها المشهور أيضا (١) .

يادارِ ميةَ بالعلياءِ فالسَّنَد　　أقوَتْ وطال عليها سالفُ الأبد
وقفتُ بها أُصَيْلانا أسائلها　　عيَّتْ جوابا وما بالرَّبْع من أحد (١)

وفيها يقول راسماً الصورة من خلال الاستدارة :

فما الفرات إذا هبّ الرياحُ له　　تَرمي غواربه العَبْرين بالزَّبد
يمُده كلُّ وادٍ مُتْرَعٍ لجبٍ　　فيه ركامُ من الينبوت والخضَد
يظَلُّ من خوفها الملاّح معتصماً　　بالخيزرانة بعد الأيْن والنَّجدَ
يوماً بأجود منه سيبَ نافلةٍ　　ولا يُحول عطاءُ اليوم دون غد

وهى إستدارة لهما أهميتها فى عصره ، إذ أصبحت محوراً للتقليد من بعده . وعند الأخطل على سبيل المثال وقد حذا حذوه فيها بدت استدارة النابغة فاتحة أساسية لها منذ ذلك العصر المبكر ، حيث يقول الأخطل :

وما الفرات إذ جاشت حواليه　　فى حافتيه وفى أوساطه العشر
وذعذعته رياح الصيف واضطربت　　فوق الجآجئ من آذيه غدر
سحنفر من جبال الروم يستره　　منها أكافيف فيها دونه زور
يوماً بأجود منه حين تسأله　　ولا بأجهر منه حين يُحتهر

وقد وردت لها نظائر فى عصرها - أى استدارة النابغة والعصر الجاهلى - ولكنها لم تنل شهرتها ، ومن ذلك قول الأعشى :

---

(١) ديوان النابغة ١٤، غواربه : أعاليه ومتونه وغارب الشئ : أعلاه يريد أمواجه . الأواذي : الأمواج . العبران : الشاطئان . الركام : المتكاتف بعضه فوق بعض . الينبوت : شجر . الخضد : ما تكسر من الشجر وتخضد . الخيزرانة : دفة السفينة . النجد : العرق والكرب . النافلة : الفضل .

ما روضةٌ من رياض الَحزن مُعشبة   خضراء جاد عليها مُسْبلٌ هَطِلٌ
يُضاحكُ الشمسَ منها كوكبٌ شَرِقٌ   مُؤزّر بعميم النبت مُكْتَهِل
يوماً بأطيب منها نشرَ رائحة   ولا بأحسن منها إذ دنا الأُصل [١]

ويبدو أن صيغة القسم التى اعتمد عليها النابغة فى تلك القصيدة قد أصبحت قاسماً مشتركاً فى فنه الشعرى ، فإذا هو فى المعلقة يردد صيغة تقترب منها أيضا فى قوله للنعمان :

فلا لعمرُ الذى مَسّحْتُ كعبته   وماهُريق على الأنصاب من جسد
والمؤمنِ العائذات الطير يمسحها   ركبانُ مكة بين الغَيْل والسَّعد
ما قلت من سئ مما أُتيتَ به   إذاً رَفَعَتْ سَوْطى إلىّ يدى
إلا مقالة أقوام شقيتُ بها   كانت مقالتهم قرعاً على الكبد [٢]

ففى أسلوبه القَسَمى على هذا النحو المكرر ، لايخفى حرصه على الأناة والروية والتجويد الفنى الذى يتبدى خاصة فى تلك الصورة الأخيرة فى المقابلة النفسية العميقة بين الطير العائذة برحاب الله فى مكة ، تجد فيه الأمن وبين النابغة العائذ الذى لا يجد الأمن إلا من عند النعمان .

---

(١) ديوان الأعشي . الحزن : الأرض المرتفعة . الكوكب : ماطال من النبات . الشرق : الريان . مؤزر : محاط . الأصلُ ج أصيل والنبت في هذا الوقت يكون أزهي وأنظر .

(٢) ديوان النابغة ٢٥ . مسحت الكعبة : أي أتيت بيته وطُفْتُ به ، الكعبة كل بيت مُرَبّع وبه سميت الكعبة . والأنصاب : حجارة كانوا يذبحون عليها العتائر لآلهتهم . الجسد : الدم اللازق . والمؤمن العائذات : يعني الله تبارك وتعالي أمّنها أن تهاج أو تضار في الحَرمَ ، العائذات : التي عاذت بالحرم . الغيل : الشجر الملتف وكذلك السعد . الغيل : ماء يجري في أصل أبي قُبيس فيغل فيه القصّارون . يمسحها : يمرون عليها لا يهيجها أحد ولا ينفرها . فلا رفعت سوطي إليّ يدي : أي شلّت يدي حتي لا أُطيق رفع السوط وإنما خَصّ السوط لأنه خفيف المحمل ، مع كثرة حاجته إليه لحث المطي في السفر أو الغارة .

ثم يكرر نفس القَسَم بعد اعترافه بنعمة والد الممدوح عليه ، مؤكداً سيادته فى قومه وشهرته بينهم .

وقد تجاوزت صور النابغة عصره ، فالتقطها شعراء الأجيال التالية إعجاباً بها واحتذاء للمسلك الفنى لصاحبها ، وعند القطامى تظهر تلك الصورة التى استوقفت النقاد لدى النابغة فيما أسموه بالمدح فى معرض الذم فى قوله :

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم ... بِهِنَّ فلول من قراع الكتائب

فقال القطامى على نفس النسق :

لا عيب فيهم غير أن قدُورَهم ... على المثل أمثال السنين الحواطم

وإنّ مواريث الألى يرثونهم ... كنوز المعالى لا كنوز الدراهم (١)

فهو يأخذ صورة النابغة فينقل الجزئية الأولى فيها محوِّلا الصفة من منطقة الشجاعة فى الحروب ، إلى منطق الكرم فى سنوات الجدب والفقر ، ولكنه عجز عن إحياء الصورة كاملة فظل للنابغة تميزه بجانب منها ، حيث ظل ذهنه مشغولا بسيوف الغساسنة المتوارثة ، على حد تعبيره «تورثن من أزمان يوم حليمة» فيرى الصورة تطرح نفسها إذ رأى المجد قمة موروثاتهم ، وليس المال أو الدراهم على حد ما نفاه عنهم ، وما عبر عنه القطامى فى صورة أكثر وضوحاً .

وعلى هذا النحو ظلت استدارة النابغة مصدراً حيا يستقى منه كبار الشعراء ومقلدوهم خاصة فى عصور الإحياء ، وما حدث عند القطامى وجدناه أيضا فى صنعة الأخطل الشعرية اقتداء به ، ومحاولة الإضافة إلى فنه .

(٤)

وتتراءى صراعات الشاعر موزعة من خلال حيرته بين الكونيات التى تعكس الطرف الآخر لها ، وإزاءها يبدو شديدة الكآبة والإحساس بتضاؤل الأنا ،

(١) ديوان القطامي ١٧٩ .

ابتداء من ذلك المطلع الذى يتوقف فيه أمام الهموم ومشاهد الليل الذى لفه بها ، ثم تتصاعد حدة هذا الصراع مع الليل ومن خلاله مضافا إليه المزيد من الإحساس بالضيق والكآبة المغلف بطابع الحزن الصريح من قبل الشاعر .

ثم تنتقل منطقة الصراع لتحكى قصة الأنا من خلال الشاعر وممدوحه ، فمع إخلاصه الشديد له ، ودأبه على العناية بتصوير علاقته به على درجة واضحة من الصدق الانفعالى ، إلا أن صراع الذات مازال مسيطرا فى سبيل بقائها الحوارى منذ استهلاله القصيدة . ومع الانتقالة بين جزئياتها ينتقل عالم الصراع ، وتتنوع أطرافه من خلال تصويره لصراع الممدوح وخصومه (١٠) ، أو حتى صراع الجوارح من أجل البقاء (١١ - ١٤) ، والإطالة فى تصوير حيرتها حول أى الجيوش تتبع حتى تضمن ذلك البقاء ، إلى صراعات أخرى تزدحم بها الصورة من داخلها بين لغة المدح والذم خاصة ما يتأكد رسمه منها فى بيته المشهور حول تصوير السيوف بين حدتها وعنفها وبين تثنيها وانكسارها لكثرة الضرب بها (١٩) وهو الصراع الذى يكتمل مع عرض لوحتى الخير والشر باعتبار ما بينهما من صراع أزلى يستوقف الشاعر فى لغة من التخصيص فى شخص ممدوحه (٢٨) .

ويبقى أن نلاحظ ندرة الصور الصراعية لدى المادحين المتكسبين بصفة عامة ، وكأن ثمة تسليما لديهم بأفول جزء من الذات وضياع جوانب من قضاياها يضحى بها المبدع فى سبيل الآخر ، وهنا تكثر مشكلات مدحه وتتنوع صوره ، وتبقى صراعاتها - أى الذات - مرددة بين الأصوات الحقيقية وبين الأصداء ولكنها - على أى حال - ستظل قائمة بشكل من الأشكال بين صور المديح .

ومن هنا يظل البحث عن الأنا بمثابة قضية كبرى تشغل الشاعر ، وهو يحاول دأباً أن يستغرق ، وقد ينجح فى المقدمة وربما نجح أيضا فى الخاتمة حين يحيها إلى حكمة أو تناول موضوعى لخلاصه تجاربه ، وحتى فى هذه القسمة تتراءى لنا الصيغ الصراعية مسيطرة على جزيئات القصيدة ، إذ تفسح كل ذات لنفسها مجالا فى منطقة ما يعنيها من القصيدة ، حتى لنستطيع بلورة تلك الصيغ بين الأنا والآخر ، وبين الأنا والدهر أو الليالى بالتحديد ، ثم بين الآخر وخصومه، وحتى على المستوى الفنى تتعدد القسمة مرة فى أحاديث المقدمات وأخرى فى صميم الموضوع حين تتوزع من خلاله اللوحة بين أطراف متباعدة .

٢- الجماعة فى صراع الرفض

والشاعر الرافض هو ثابت بن جابر بن سفيان بن عُميثل بن عدىّ بن كعب بن حـزن .. وتأبط شرا لقب لُقِّب به ، وتعـددت الروايات حـول تعليل هذا للقب ، ويقال إنه سمى بذلك ببيت قاله وهو :

تأبّط شـراً ثم راحَ أو اغـتـدى   يُوائمُ غُنْماً أو يَسيفُ على ذَحْلِ

كان أحد العدّائين المعدودين ، وقصته مع فرسان قبيلة «بَجيلة» مشهورة ، فقد روى صـاحِبُ الأغـانى أنه أغار على قبيلة «بجـيلة» ، ومعه عـمرو بن بِرّاق الفـهمى ، فخرجتْ فى آثارهما ، ومضيا هاربيْن فى جبال السراة وركبا الحزن ، وعارضتهما بجيلة فى السهل فسبقوها إلى الرهط ، واستطاعا الإفلات فى النهاية من فرسانها .

وفى تأكيد أبعاد موقف الصراع بين تأبط شرا وبين الحياة القبلية ، روى أبو الفـرج أنـه - أى تأبط شـرا - خطب امـرأة من هذيْل مـن بنى سـهْم فـقـال قـائل : لاتتزوجـيه فإنه لأول نصلٍ غداً يفْقَد . وربما كانت قصتـه مع بجـيلة وفرسانها استكمالا لحلقات هذا الصراع .

ويُرْوَى أنه أصيب فى غارة على الأَزْد ، كما يروى أنه لقى مصرعه على يد غلام حين خرج فى نفر من قومه ، فأغاروا على بيت من هذيل ، فغدوا على البيت فقتلوا شيخاً ، وعجوزاً ، وحازوا جاريتين ، وإبلا ، وكان مع أهل البيت غلام استتر بقتادة إلى جنب صخرة ، ووجه إليه سهماً أصاب قلبه .

وكثر فخر تأبط شرا (*) بغزواته مع عمرو بن براق ، والشنفرى ، على كثير من القبائل وخاصة قبيلة بجيلة ، مما يطرح نماذج متشابهة من فزع الجماعة فى زحام تلك الصراعات الطائفية .

(*) (تراجع ترجمته وأخباره في الجزء السادس عشر من الأغاني ص ١٧٢ وما بعدها)

ومن الشاعر إلى طائفته نستطيع أن نتعرف على جماعة الشعراء الصعاليك الذين رفضوا لأنفسهم الانتماء إلى القبيلة كنظام اجتماعى ، واستكملوا دائرة صراعهم معها حين خرجوا على الصورة النمطية التى اتسمت بها القصيدة الجاهلية ، وراح كل منهم يتخذ من فنه وسيلة يعرض من خلالها مبررات الرفض والتمرد ، جاعلا منها مجالا لإبراز فلسفته الخاصة فى تفاعلها مع فلسفة أقرانه من أنصار نفس الاتجاه ، وكان العدو والفتك من أهم معالم شجاعة الشاعر الصعلوك ، ومن هؤلاء تأبط شرا حيث عرف بكونه لصاً فاتكاً عدآءً داهية ، غزا هو وعمرو ابن براق الفهمى الذى اشتهر أيضا بسرعته فى العدو قبيلة بجيلة ، فلم يظفرا منهم، فتتبعوهما على خيولهم ففاتاهم عدْواً ، وفى تلك الصورة من حياة الشاعر أنشد قافيته المشهورة وكأنه يتغنى فيها بسقوط الجماعة أمام الأنا فى ظل هذا الضرب من الصراع إذ يقول :

(١) ياعيدُ مالَكَ من شوق وإيراقِ — ومرُّ طيف على الأهْوالِ طرّاق

(٢) يسرى على الأينْ والحيَّات مُحْتفياً — نَفْسى فداؤكَ من سَار على سَاق

(٣) إنى إذا خُلّةٌ ضنّتْ بنائلها — وأمسكتْ بضعيف الوصْل أحْذَاق

(٤) نجوْتُ منها نَجَائى من بَجيلة إذْ — ألقيتُ ليلةَ خَبْتِ الرَّهْط أرْواقى

(٥) ليلةَ صاحوا وأغروْا بى سِرَاعَهُمُ — بالعَيْكتَيْنِ لدى مَعْدى ابن برّاق

---

(١) العيد هنا : ما يعتاده من حزن وشوق وأرق . طرّاق : يطرق ليلا

(٢) يسري : يسير ليلاً . الأيْن : التعب والإعياء . أيضاً نوع من الحيات . محتفياً : حافياً .

(٣) الخلة : الصداقة وهي هنا الخليلة : ضنت : بخلت . النائل : العطاء . الأحذاق : المتقطع قطعاً .

(٤) نجوت : خلَصْتُ . الرهط : اسم واد : خبته : بطنه . ألقي أوراقه : عدا عدوا شديداً .

(٥) العيكتان : جبلان أو هو موضع ببلاد بجيلة . ابن براق : رفيقه في الغارة . المعدي : مكان العدو .

(٦) كأنّما حَثْحَثُوا حُصًّا قَوادِمُهُ ... أو أُمَّ خِشْفٍ بذى شَثٍّ وطُبَّاقِ

(٧) لا شيءَ أسرعُ منى ليسَ ذا عُذَرٍ ... وذَا جَناحٍ بجَنْبِ الرَّيْدِ خَفَّاق

(٨) حتى نَجَوْتُ ولَما ينزعُوا سلَبى ... بواله من قَبِيضِ الشَّدِّ غَيْدَاق

(٩) ولا أَقولُ إذا ما خُلَّةٌ صَرَمَتْ ... ياويح نَفْسيَ من شَوقٍ وإِشْفَاق

(١٠) لكنّما عولَى إن كنتُ ذَا عولٍ ... على بصير بكسب الحمد سَبَّاقِ

(١١) سبّاق غايات مجد فى عشيرته ... مُرجِّعِ الصوت هدأً بين أرفاق

(١٢) عادى الظَّنابيب مشتدٌ نواشرُهُ ... مِدْلاَجِ أدهَم واهى الماء غسّاق

(١٣) حَمَّال ألوية شهَّاد أندية ... قوّال مُحْكَمَة جوّاب آفاق

(١٤) فذاك هميّ وغزْوى أستغيثُ به ... إذا استُغيثَ بضافى الرأسِ نَعّاق

---

(٦) حثحثوا : حركوا وهاجوا . الحص : ج أحصّ وهو الذي تساقط ريشه ، والمراد به هنا ذكر النعام لا ريش فيها . أم خشف : ظبية ، والخشف وليدها ، ذو شثٍّ وطباق : واد به الشثّ والطبّاق وهما نباتان صحراويان .

(٧) العُذر ج عذرة وهو ما سال علي خد الفرس من اللّجام . ذو العذر : الفرس . ذو الجناح : الطير كالعقاب أوالنسر . بجنب الريد : يرتقي علي الجبل .

(٨) السلّب : ما يسلب من القتيل من السلاح والدرع والثياب . الواله هنا : البقرة التي فقدت وليدها فهي تجري مسرعة في لهفة عليه وذعر من أجل فقده . الشد : العدو ، قبيض الشد : سريع العدو ونقل القوائم . عيداق الشد : أي سريع الجري أيضاً .

(٩) صرمت : قطعت . الإشفاق : الخوف . ويح : كلمة ترحم ، فتقول ياويح نفسي كما في نحو يالهف نفسي للحزن .

(١٠) العول اسم مصدر من التعويل علي الشيء واللجوء إليه والاعتماد عليه .

(١١) مرجع الصوت : يكرره ويكثر الصباح أمراً ناهياً . الهد : الصوت الغليظ الجهير . الأرفاق: الرفاق .

(١٢) الظنانيب ج ظنبوب وهو حرف عظم الساق من الأمام . المدلاج : من يكثر السفر في دلج الليل أي في وسطه وأواخره . الأدهم . هنا كناية عن الليل . واهي لماء منصب الماء أو المطر الشديد من السحاب الذي يعجز عن إمساك الماء . غسّاق : شديد الظلمة .

(١٤) ضافي الرأس : كثير الشعر . نعاق : شديد الصياح في الإبل والغنم . غزوي : مقصدي .

(١٥) كالحقف حدأه النامون قلت له:	ذو ثلتين وذو بهم وأرباق
(١٦) وقلة كسنان الرمح بارزة	ضحيانة فى شهور الصيف محرق
(١٧) بادرت قنتها صحبي- وماكسلوا-	حتى نميت إليها بعد إشراق
(١٨) لا ظل فى ريدها إلا نعامتها	منها هزيم ومنها قائم باق
(١٩) بشرثة خلق يوقى البنان بها	شددت فيها سريحاً بعد إطراق
(٢٠) بل من لعذالة خذالة أشب	إذا استغيث بضافى الرأس نغاق
(٢١) يقول : أهلكت مالاً لو قنعت به	من ثوب صدق ومن بز وأعلاق
(٢٢) عاذلتى إن بعض اللوم معنفة	وهل متاع- وإن أبقيته - باق؟
(٢٣) إنى زعيم لئن لم تتركوا عذلى	أن يسأل القوم عنى أهل آفاق
(٢٤) أن يسأل الحي عنى أهل معرفة	فلن يخبرهم عن ثابت باق
(٢٥) سدد خلالك من مال تجمعه	حتى تلاقى الذى كل امرىء لاق
(٢٦) لتقرعن على السن من ندم	إذا تذكرت يوماً بعض أخلاقى

(١٥) الحقف : الرمل العظيم المستدير المعوج . حدأه : لبّده وألصقه . النامون : الصاعدون إلي الجبل . الثلة : الطائفة من الغنم . البهم : صغار الغنم . الأرباق : الجبال التي تشد فيها الإبل (ج ربق) .

(١٦) القلة : علي الجبل . ضحيانة : بارزة للشمس . محراق : تكاد تحرق من فيها .

(١٧) بادرت : استبقت . قنتها : أعلاها . نميت : ارتفعت .

(١٨) في ريدها : في الحرف الناتئ منها . النعامة هنا : ما نصب من خشب يستظل الربيئة أي العين الذي يستطلع الأعداء أو الصيد . الهزيم : المتكسر .

(١٩) الشرثة : النعل الخلق البالية . البنان : الأصابع . السريح : السيور من الجلد . الإطراق : تقوية النعل بجلد آخر فوق الجلدالأول .

(٢٠) عذلة وخذلة : أي رجل عذالة وخذالة للمبالغة من الغذل والخذلان والمؤاخذة .

(٢١) البر : الثياب التي تلبس . الأعلاق : الأشياء النفسية ، من السلاح وغيره .

(٢٢) عاذلتي : أي يا عاذلتي . يوجه الخطاب لكل من يعذله رجلاً كان أو امرأة .

(٢٣) زعيم : كفيل .

(٢٤) الخلال ج خلة وهي الحاجة .

(١)

يبدأ الشاعر قصيدته بمطلع تقليدى يستهله بالتصريع ، وإن كان يتجاوز تقليديته نسبيا ، حين يستعرض مشهد الطيف أو صورة المقدمة فى أبيات قلائل صوّر فيها طيف صاحبته ، وقد أصرّ على زيارته وهو فى أعماق الصحراء - عالم الصعلوك - وكانت نتيجة ذلك الإصرار وصوله إلى الشاعر ، على الرغم من وعورة الطريق ، وكثرة مشقاته ، وما يكتنفه من مخاوف وأهوال ، وما ينتشر فيه من الأفاعى والحيات .

ومقدمة الطيف تقليدية ، حيث تداولها كثير من شعراء الجاهلية ، ولكنها هنا تَرِدُ جديدةً فى صورتها السريعة ، التى تنعكس من خلالها طبيعة حياة الشاعر الصعلوك فهو فى حركة دائبة وكفاح شاق من أجل تحقيق فلسفة الضياع القبلى التى ينتمى إليها هو ورفاقه من أجل تأكيد استمرار صراعهم مع القبيلة ، وتحقيق الأهداف الاقتصادية والاجتماعية التى ترمى إليها حركتهم رغم أنف الجماعة .

لم يكن ثمة وقت - إذاً - يسمح للشاعر أن يتأنىً فى نظم قصيدته ، أو أن يعيد النظر فى معالجة صورها أو ينقح فيها ، أو يحولها إلى نظائر «حوليات» زهير، أو يقدِّم لها بمثل طلل امرىء القيس ، حين يقف عليه باكياً أو مستبكياً صاحبيْه ، أو يستعرض فى مطلعها مواقف اللهو والخمر أو رحلة الظعن ، بل كان على الشاعر أن يصدر فى فنه عن طبيعة واقعه الغريب ، وأن يكون أميناً فى الصور التى شكلت اللوحة الفنية الكبرى فى قصيدته ، فكانت استجابته للواقع أشد وضوحاً منذ حديث المقدمة ، التى صوّر فيها طيفاً متصعلكاً يعكس مشهداً من حياة التشرُّد ، التى عاشتها الطائفة التى ينتمى إليها ، ويتحدث باسمها ، ويصور منطقها وفلسفتها فى الحياة .

ومن الممكن أن نتصور هذا الطيف معادلا خيالياً لصاحبه ، إذا جاز استخدام هذا الاصطلاح ، أو أن نتخيل تأبط شراً نفسه وقد جعل من ذاته معادلا موضوعياً تتفق صفاته مع صفات ذلك الطيفً فلاشك أن أهم معالم فخر الشاعر الصعلوك تصدر عن قدرته على العدْو ، وسرعته فيه ، معتمداً على ساقَيْه

السريعتين فى حركته الدائبة ، أو رحلاته الطويلة فوق رمال الصحراء ، على امتدادها الشاسع ، وبين جبالها المفزعة على وعورتها ، ومخاوفها ، ومشقاتها ، وعلى هذا يبرز التشابه واضحاً بين تلك الصورة التى رسمها تأبط شراص للطيف وأشباهها لنفسه ، فهى بلا شك صورته الخاصة كما تطلبتها حياته ، وإن كان قد خلعها تشخيصاً على الطيف فى شكل فنى متميز ، جعله فيه يجتاز الطرقات ويسرى حافياً على الأفاعى والحيّات .

والجديد أيضاً فى معالجة مقدمةالطيف هذه حرص الشاعر على الإيجاز فيها ، فلم تكن ثمة فرصة يمكن أن تسمح له بالإطالة ، أو الإفاضة فى التفاصيل ، كما عرف عن شعراء القبائل ، إذ سرعان ما تخلّص من الصورة دون تمهيد كاف لذلك التخلص ، وكأنه يعكس طبيعة الانتقال المفاجئ فى حياته ، بما تتّسم به من غلظة وعنف ومفاجآت ، لايستطيع معهما إلا أن ينطلق مسرعاً إلى موضوع القصيدة ، وهو موضوع خاص ، يستخلصه من قصة فراره هو وصحبه عمرو بن براق من قبيلة «بجيلة» وفرسانها .

ومع بداية الموضوع يركز الشاعر عدسته التصويرية على ذاته ، فيدير حواره حول الفخر ، وهو فخر بصفات محددة تتفق مع طبيعة حياته ، أولاها سرعة العدو التى عرف بها الشعراء الصعاليك عموماً حتى سمُّوا «بالعدائين» ، وهو يبرز ضخامة الصورة من خلال عنصر الحركة ، إذ يصور أداته فى نجاته من أعدائه ممثلة فى سرعة عدْوه التى سبق بها الخيول السريعة ، حين أغروْها به ، ففاتها عدْواً وسبقاً ، وكان فى سبقه قريناً للظليم والظبية والفرس والعقاب ، بل هو أسرع منها جميعاً .

ولا يقف الشاعر عند هذا الحد من تصوير بطولته التى لا يكتمل إطارها الإنسانى إلا من خلال تصوير اللوحة المثالية التى يتمناها لكل صعلوك من أقرانه، فيرسمها من زاويتين : إحداهما جسدية والأخرى معنوية ، فهو من الناحية الأولى نحيل الجسد ، سريع الحركة ، لايكل ولا يتعب ، وهو مقاتل شديد المراس على عكس رعاة الغنم الذين يكتفون من حياتهم بالانشغال بقطعانهم وحبالهم ، بعيداً عن المشاركة فى منتديات القوم أو إدارة شئون القبيلة ، وهو من الناحية الثانية سبّاق إلى المجد ، قائد يحمل لواء الحرب ، وسيد يشهد الندى فى وقت السلم ،

خطيب ينطلق بالقول الفصل ، ويشهد له الرفاق بالحكمة ، وشجاع جرئ فى اقتحام أهوال الصحراء ، وخوض ظلماتها الرهيبة ، والمغامرة فى لياليها الممطرة ، وهو دائما بصير بكسب الحمد ، معروفة مكانته بين طائفته ، إذ لا تراه إلا آمراً ناهياً بين رفاقه ، له عليهم حق السطوة والسيادة ، ولهم عنده انتظار إصدار أوامره وخططه ثقة منهم فى كل ما يأتى به

ثم ينطلقُ الشاعر بالصورة إلى مشهد أكثر رحابة واتساعاً وشمولا ، يفخر فيها بحياة الصعلكة التى عاشها ، وقصر حياته عليها ، فيختار لنفسه شريحة من واقعهم الطبيعى ليصورها ، حين يطلع علينا بتلك المرقبة ، التى كان يترصد فيها ضحاياه ، وهى واحدة من المراقب الكثيرة التى انتشرت فى صور الصعاليك ، وهى مرقبة - كما صوّرها - عالية بحكم موقعها فى قمة من الجبل ناتئة مدببة ، تبدو كسنان الرمح ، خالية من كل شئ إلا من بقايا ذلك العريش الخشبى القديم المحطم حطام عالم الصعلوك نفسه ، وقد استعان به الصعاليك للاختباء ومراقبة الطريق . وهو يحدد المساحة الزمنية للحدث فى ضحى واحد من أيام الصيف المحرقة ، وهو يصعد إليها ، سابقا أصحابه جميعاً ، ويستقر فوقها بعد شروق الشمس وقبل ارتفاعها . ولاينسى - آئنذ - أن يقف مع نفسه ، ليتبين مظهره الخارجى فيختار منه تلك النعل البالية ، التى أحكم شدّها على قدميْه . وقد بدت ممزقة هى الأخرى ، إذ لاتكاد تحمى أطراف أصابعه ، وكأنه يعكس من خلال تلك الصورة أيضا مشهد الفقر والتشرد كما عاشه فى غير خجل أو حياء ، بل حاول التغلب عليه من خلال الصعوبات التى حاول تحطيمها ، واستطاع تجاوزها .

وتدور كل الصور - كما هو واضح - حول قضايا الشاعر وطبقته ، وإن كان قد حرص على توزيعها ، وتنويع المشاهد فيها ، فإذا هو يعود فى نهايتها إلى الفخر بكرمه ، الذى يصل فيه إلى درجة من الإسراف جلبت عليه اللوم العنيف ، ولكنه يرفض ذلك اللوم ، ويحتج على أصحابه ، ويهدد بأنه سوف ينطلق إلى آفاق الأرض الواسعة ، من أجل العمل للاستمرار فى هذا الكرم ، والإسراف فى الانفاق، حيث يؤمن أن مصيره إلى فناء محقق ، وأن كل ما يملكه لابد أن سيعرف طريقه إلى الزوال والفناء ، فما كان المال إلا وسيلة لتسديد الخصال ، واكتساب المحامد ، وخلود الصيت ، وهو هنا يذكّرنا بفلسفة حاتم الطائى التى تكاد تتطابق مع تلك الأفكار ذاتها ، ثم اتخذ الشاعر من القصيدة محوراً ذاتياً أجمل فيه ما سبق أن

فصلّه فى صوَرِه فركّز فخره ، وعكس صراعه مع ذلك المجتمع الذى جنى عليه وأضاعه ، وهو ينذره بأنه سوف يندم ذات يوم ، حين يتذكر شيئاً من أخلاقه بعد موته .

(٢)

ومن الواضح أن القصيدة قد صدرت فى ذلك الشكل الفنى الخاص الذى ارتضاه الشعراء الصعاليك لأنفسهم ، على تقاربه وتباعده فى أجزاء منه – مع النمط التقليدى عند شعراء القبائل ، فوردت المقدمة – كما رأيناه – سريعة قصيرة، خرج منها الشاعر فجأة إلى موضوعه ، ومع تعدُّد جزئيات هذا الموضوع فقد وفّر له الشاعر نوعا من الوحدة الموضوعية التى تجتمع فيها عناصره ، فبدت– فى جملتها – تدور حول فخر تأبط شراً بنفسه ، ونجاته من بجيلة ، ولذلك جعل كل صورة قادرة على أداء هذا الهدف ، ومن هنا ظهرت الوحدة النفسية التى شملت القصيدة كلّها من المقدمة إلى الخاتمة ، وهى وِحدة تتناغم مع تجربة صاحبها لاتكاد تحيد عنها ، على ما فيها من وضوح وبعد عن التناقض ، بل يظهر فيها الاتساق النفسى وتناسق الصور طبقا له فى نفس الاتجاه .

ولم تظهر فى القصيدة السرعة الفنية إلا استجابة لطبيعة حياة الشاعر ، ورد فعل لسرعة إيقاعها ، فمع هذه السرعة ظهرت الوقفات البطولية الخاصة التى وردت فى شئ من الأناة ، لأنها تجسد أيضاً طبيعة تلك الحياة بكل أبعادها الاجتماعية والاقتصادية .

ومهما قلنا بتمرد الشاعر أو رفضه للعقدين القبلى والفنى ، فليس من الممكن أن ننتظر أن يصدر فى صوره الفنية من فراغ ، ذلك أن تمرده شيء ، وارتباطه بمواده التصويرية فى مصادرها ومعطياتها ووظائفها شئ آخر مختلف ، وعلى هذا استقى تأبط شراً – بالضرورة – كل صوره من بيئة الصحراء التى عاش فيها ، وإن كانت إيجابيته لم تخف حين قام باختيار دقيق لما وجده مناسباً لطبيعة حياته ، على ما فيها من مشقة وصعوبة وتشرُّد .

وتسجل القصيدة تمرد الشاعر وأقرانه على تقاليد الشاعر الجاهلى الفنية ، تلك التى جاءت ردّ فعل لتمردهم على القبيلة ، ومن هنا جاءت تلك الصياغة

الواعية التى تحققت فيها وحدة الموضوع فى التعبير عن الذات ، وتغليب قضاياها على قضايا المجتمع من منطق الرفض ومنطلق الصراع . ومن ثم عبرت عن التجربة الذاتية أصدق تعبير ، إذ اندفعت من واقع نفسى يتسم بالصدق والحيوية ، يعكس الاستجابة لواقع البيئة ومقومات الحياة الطبيعية فيها ، مع التمرد - فى نفس الوقت - على نمط الحياة الاجتماعية وطبائع التصنيف الطبقى فيها .

ولايخفى الاتساق النفسى الذى عاشه تأبط شراً وغيره من الصعاليك حين واكب تمردهم القبلى بذلك التمرد الفنى الذى أنتج أول حركة تجديدية شهدتها القصيدة العربية ، وتخلصت فيها من ربقةالتقليد ، فتجاوزت قيود الشكل النمطى الذى أصبح بمثابة قالب ثابت لايمكن للشاعر تجاوزه ، أو إعلان خروجه عليه إلا إذا عاش ذلك النمط من الصراع .

أن يصدر هذا التجاوز عن عمق فنى . أو عن فلسفة خاصة ، أو عن قناعة بطبيعة الموقف الاجتماعى والفنى ، فهذا أمر مقبول ومبرر فى فن الشاعر ، ولكن تظل أداته - كما رأينا عند طرفة - رهنا بطبيعة الحياة الاقتصادية والجغرافية التى يشهدها ويعيشها ، وليس فى هذا تناقض فى فن الشاعر ، ولا عجز فنى يحسب عليه ، ذلك أنه من غير المنطقى أن نطالبه أيضاً بمقاطعة هذا الواقع بصوره المختلفة ، إذ يظل من الضرورى أن يستمد مواد صوره فى ألوانها ، وحركاتها ، وعلاقاتها بالحواس المختلفة من بيئته التى تقع تحت مجمل تلك الحواس ولاشأن لها بصراع صعلوك أو غير صعلوك .

وعلى هذا رأينا بعض أوجه الخلاف بين شعراء الجاهلية فى فلسفاتهم الخاصة ، على مستوياتها المتنوعة ، فى نفس الوقت الذى ظلت فيه بيئة الصحراء والبادية قمة راسخة تفرض على الشاعر معطياتها المادية المحسوسة ، ليحيلها إلى مواد تصويرية يصدر عنها فنه الشعرى ، ليظل مقياس تفوقه رهنا بدرجة التجاوب بين تلك المواد وبين المواقف الخاصة لكل من أولئك الشعراء .

(٣)

ويكاد فن الشعر يتحول عند تأبط شراً إلى مشاهد حركية تتسق مع واقعه حياته ، وسرعة عدوه ، وفى مقابله يبدو فراره من «بجيلة» كما صورته تلك القافية ، حيث نجده يسلك نهجا مشابها فى صورة أخرى رسمها قوله :



تقــول سليــمى لجــاراتهــا	أى ثابتـاً قـد عـدا مُـرمـلا [1]
لهـا الويلُ مـا وجـدت ثابتـاً	ألفَّ اليَـــديَنْ ولاُزمَّـــلا
ولا رعش الســاق عند الجـرا	ءِ إذا بادر الحـملة الهْـيـضـلا
يفـوت الجـيـاد بتــقـريبــه	ويكســو هواديَهــا القــسطلا
وأدهم قـــد جُـبْت جلبــابه	كمـا اجتابت الكاعبُ الَخيْعَلا
عـــلا ضــوءُ نار تنوَّرتُهــا	فـبتُّ لهـا مُـقْـبـلا مـدبرا
إلى أن حــدا الصـبح أثناءه	ومــزَّق جلبــابه الألْيَـــلا
فـأصــبحتُ والغـول لى جـارةً	فـيـاجـارتى أنتِ مـا أهولا
فَـمنْ كـان يسـأل عن جـارتى	فـإن لهـــا باللِّوى منزلا

فهو لازال مشغولا بإدارة حواره وصوره حول سرعة العدو التى تعد وسيلته الأولى فى النجاة ، وهو ينفى عن نفسه أن يكون ثقيلا أو بطىء الحركة قياساً على ما صورته القافيّة من مشهد جواب الآفاق وشهادة الأندية .. إلخ فهو هنا يفوت الجياد كما فاتها يوم فراره من «بجيلة» وفاز منها بالنجاة ، وهو يجتاز ذلك الليل الرهيب، وهو فى القافيـة لايبكى الرفقة ولا الخليلة ، بل يستعيض عن ذلك كله برفيق من نمط غريب لايعاشره إلا فى وحشة الليل ، فيتخذ من الغول صاحباً ورفيقاً ، وهو اختيار يكشف عن حجم تلك المخاوف التى لاينى يجتازها باستمرار فى جوف الصحراء ، على ما للغول من دلالة أسطورية لا علاقة لها بالحقيقة أو الواقع. ولكنَّ نفوره من البشر انتهى بتفضيل سواهم عليهم ، وإن انتهى الأمر إلى صورة الغول كما عرضها فى هذه الأبيات .

(١) أرمل القوم : نفذ زادهم . الزمل : الجبان . الألف الثقيل البطئ العيي بالأمور . الجراء : المجاراة . الهيضلة من النساء : الضخمة . والهيضل : الجيش الكثير وهو المقصود هنا . التقريب : ضرب من العدو . القسطل : الغبار الساطع . الأدهم : الليل . اجتابت : لبست . تنور : نظر من بعيد . حدا : ساق . أثناء الليل : قطعه . الأليل : الشديد الظلمة .

وهو لا يستغنى عن منهجه القصصى الذى يزيد الصورة عمقا ، حتى إذا بدا فى بعض أبياته حريصاً على تصوير فلسفة حياته ، ورسم طبيعة مسلكه حسب ما اقتنع به منها ، راح يعرض كل هذا مستعينا بملامح قصصية سريعة أيضاً مثل قوله (١) .

إذا المرءُ لم يحتل وقد جدَّ جدُّه ... أضاع وقاسى أمره وهو مُدْبِر

ولكن أخو الحزم الذى ليس نازلا ... به الخطب إلا وهو للقصد مُبْصِرُ

فذاك قريعُ الدهر ما عاش حُوّل ... إذا سُدَّ مَنْخرَ منه جاش منخر

أقول للحيان وقد صَفِرَتْ لهم ... وطابى ويوماً ضيِّق الحُجْر مُعْور

هما خُطّتا إما إسارٌ ومنَّةٌ ... وإمَّا دمٌ والقتل بالحر أجْدَر

وأخرى أصادى النفس عنها وأنها ... لَمَوْرِدُ حزم إن فَعَلْتُ ومَصْدَرُ

فرشتُ لها صدرى فزلَّ عن الصفا ... به جُؤْجؤٌ عَبْلٌ ومَتْنٌ مُخَصَّر

فخالط سهل الأرض لم يكدح الصفا ... به كَدْحةٌ والموت خَزْيان ينظرُ

فأُبْتُ إلى فهم وما كِدْتُ آيباً ... وكم مثلها فارقتُها وهىْ تصفِرُ

فإذا به يمزج الحكمة بالصورة ، و التقرير بالمجاز ، وفى حديثه عموما لايخفى عنصر الحركة مع حرصه على الإقناع بفكره وسلامة مسلكه ، وعودته الدائمة إلى طائفته منتصراً ، وإذا بالطائفة كلها تبدو متلهفة على عودته ، حتى ليكثر بينها اللغط فى أمره ، ويتكرر القول فى شأنه ، فمنهم من يتصور أنه قتل وآخر يزعم أنه نجا ، ولكنه لايهتم من كل هذا إلا بتأكيد كثرة تجاربه ، وكيف

---

(١) الحماسة البصرية ٢١٥ . القريع : الفصيل وجمعه قرعي ، والقريع : الفحل . الحول : الرجل الكثير التحول في الأمور . سد منخر : مثل للمكروب المضيق عليه . لحيان : بطن من هذيل . صفرت لهم وطابي : أي خلا قلبي من ودهم . معور : من أعور الشئ إذا بدت لك عورته وهي موضع المخافة . المصاداة : إدارة الرأي في تدبير الأمر والإتيان به علي أتقنه . الجؤجؤ : الصدر . العبل : الضخم . المخصر : الدقيق . الكدح : الخدش . الصفا : ج صفاة وهي الحجر الصلد الضخم . فهم : قبيلة تأبط شرا .

تتكرر لديه تلك المواقف ، وكيف يسلم منها ، إيمانا منه بضرورة الخروج والغزو من أجل البقاء .

ولايكاد تأبط شرا يتجاز تصوير سلوكه وفلسفة خروجه ، انطلاقا من قضية الفقر والغنى أو الموت والحياة ، وهو لم يخرج بذلك عن فلسفة شباب طائفته ممن ساروا معه فى نفس الاتجاه ، وارتضوا لأنفسهم نفس النمط من الحياة القلقة المليئة بالمخاوف سعياً وراء العيش مهما كانت الوسيلة ، وصور مرارتها ، ولكن خلاصة الوسيلة عنده تنتهى إلى حقيقة واحدة قوامها تعظيم ذلك الصعلوك الحق الذى تفتخر به الجماعة ، ويستطيع أن يقود حياة الصعلكة كما يقتنع ويقتنعون ، وهنا يتم اللقاء حول فلسفة الحياة وطبيعة المسلك ، والحرص المتكرر على تبريره ، وهو ما صوّره أيضا عروة الصعاليك فى قوله :

إذا المرءُ لم يطلب معاشاً لنفسه ... شكا الفقرَ أو لام الصديقَ فأكثرا

وصار على الأدنَيْنَ كَلاًّ وأوشكَتْ ... قُلوب ذوى القُربى له أن تنكّرا

وما طالبُ الحاجات من حيثُ تُبْتَغَى ... فعِشْ ذا يسارٍ أو تموتَ فتُعْذَرا

ولا ترض من عيش بدونٍ ولا تَنَمْ ... وكيف ينام الليل من كان مُعسِرا (١)

فهو يصور نفس الموقف الحكْمى الذى ختم به تأبّط شرا قافيتّه ، فليس أمام كليهما إلا الخروج ، وكما رفض تأبَط شرا لوم العاذل الخاذل ، راح عروة بن الورد يضع خطوط حياته بهذا الشكل الإنسانى العام الذى يرفض فيه أن «ينام الليل وهو معسر» .

وعلى هذا يكاد الصعاليك يلتقون حول فكر متشابه إلى حد بعيد ، وكيف لا وظاهرة الرفقة مطروحة فى عالمهم سعياً متميزاً خلف وسائل الحياة ، وهل ننتظر من عمرو بن برّاق رفيق تأبط شراً فى غزو بجيلة إلا مسلكاً مشابها لمسلك رفيقه ، فيقول :

---

(١) الحماسة البصرية ٣٤٣ الأدنين : جمع الأدني وهو القريب . الكل : الثقيل لا خير فيه .

تقـول سُلَيْـمى لا تعرَّض لتَلْفَـةٍ ... وليلُك من ليل الصـعـاليك نائمُ
وكـيـف ينام الليل مَنْ جُلُّ مـاله ... حـسـام كلون الملح أبيضُ صـارم
ألم تعلمى أن الصـعـاليك نومـهم ... قليلٌ إذا نام الخلىُّ المسـالم
كـذبتم وبيت الله لاتأخـذونهـا ... مُـزاَغَـمَـةً مـا دام للسـيف قـائم
متى تجمع القلبَ الذكىَّ وصـارماً ... وأنفـاً حَـمـيًّـا تجـتنبْك المظالُم
مـتى تجـمع المال الممنَّعَ بالقنا ... تعش مـا جـدا أو تختـرمك المخارمُ
وكنتُ إذا قـومٌ غـزَوْنى غـزوتُهم ... فـهل أنا فى ذا يال همـدان ظالم
فـلا صُلْحَ حتى تُقـرَعَ الخيلَ بالقنا ... وتُضْرَبَ بالبيض الرِّقاق الجماجم [1]

وهكذا تمَّ اللقاء بين أبناء الفئة جميعها من خلال تلك الرغبة فى الحياة ، وهى رغبة لم تكترث بالغنى ، بقدر ما رضيت لنفسها سبيل العيش من خلال الغزو ، مع المحاولات المتكرره للإقناع بالضغوط الاقتصادية والاجتماعية التى تدفعها إلى اختيار ذلك المسلك دون سواه .

ومن ذلك اللقاء يبدو فن تأبط شراً حلقة وثيقة الصلة بفن طائفته ، كما كانت حياته الاجتماعية حلقة ضمن حياتهم ، تتسق معها ، ولاتكاد تتجاوزها إلا من خلال مزيد من الرفض القبلى وتصوير ألوان الصراع مع العقد القبلى الاجتماعى والعقد الفنى على السواء .

(٤)

وتتعدد أشكال الصراع على مدار أبيات القصيدة ، ومع تعدد صورها ، ابتداء فى ذلك من صراع الطيف ذاته مع الصحراء والأهوال التى يقطعها ويتجاوزها ، إلى ما يشير إليه الشاعر من صراعه مع الحياة التى عركها وخبرها ، ومن ثم بدا يتسق نفسيا مع الطيف ، بل كاد يتوحد معه .

---

(١) الحماسة البصرية ٣٤٦ .

ثم يرد صراع الشاعر مع الواقع الغزلى الذى يبدو إزاءه رافضا ، فلم يشأ أن يتوقف عنده بقدر ما آثر الفرار من الخليلة ، خاصة حين رأى فى ذلك الفرار منجَاةً من التورط فى التجربة الغزلية ، وكأنه يرمز بذلك إلى إمكان تورطه فى حس الشاعر القبلى ، وهو ما يرفضه من داخله .

ثم يرسم مشهدا من صراع حى للصعلوك فى عالمه الخاص من خلال عدوه ، وقصة فراره من فرسان قبيلة بجيلة ، وهو ما ينطلق منه إلى تأمل لحظة الانتصار ، وعندها تتضخم لديه الذات ، فيعمد إلى تصويرها مقارنة ببقية الكائنات ، وإذا هى تتجاوزها جميعا .

ومع محورية الذات بهذه الصورة تتعدد صور صراعها التى يستطرد فى عرضها ومعالجتها ، فيستوقفه منها ذلك البعد الغزلى فى صراعه مع الخليلة ، نعم تتحول تجربة الغزل لديه إلى صراع تكتمل من خلاله صراعات حياته ، ولكنه سرعان ما يؤثر الانسحاب من هذا الميدان ، فهو يجد البدائل المحددة فى لحظة الخلاص من عالم الغزل إلى ضروب من الاتساق النفسى مع الصعلوك الحق الذى يرسم صورته على نحوما يعكسه فى شخصه من شروط يتلمسها ، ويبحث عنها ، ويرسم من خلالها المثل الأعلى للصعلوك كما ينبغى أن يكون .

وحيث تتسع دائرة الصراع تراه ينقلها من أطرها الفردية إلى إطار قبلى أكثر شمولا ، وكأنه يرسم مشهدا كاملا لصراع الصعلكة مع القبلية يعكسه من طرف خفى موقف الراعى الذى استوقفه فى لغة حوارية أو سردية تكفى لكشف سخريته منه وتهكمه من انتمائه وقبليته .

ثم تتنوع لديه صراعات المكان بين لوحتى المرقبة والجبل من ناحية فى مقابل لوحة أودية الرعاة ، فكلا الفريقين من صعاليك أو قبليين يتصارع مع عالمه المكانى ، ولكن شتان بين صراع مع الوادى والمروج الخضر ، وبين صراع قوامه الجبال الناتئة ، بل قمم تلك الجبال وما بناه عليها الصعلوك من مراقب ممزقة ربما راحت بتمزقها تعكس اضطراب حياته وتمزقه النفسى .

وتأتى صوره الصراعية من خلال قسمة الزمان بين البكور وبين بقية النهار وشدة حرارته ، وكأنه يعكس صراع الشاعر مع الزمن فى هذه الصورة الساذجة ، على ضيقها وتصاغر مساحتها ، لكنها تظل علامة دالة على واقعه

النفسى الذى يدفعه إلى صعود القمة الجبلية إلى حيث المرقبة قبل إشراق الشمس الحارقة ، أو حتى بعد إشراقها مباشرة أضف إلى هذا تصويره للمرقبة ذاتها بين ما تهدم منها وما بقى صامدا وكأنها هى الأخرى بدت إحدى ضحايا هذا الصراع ، فلم يكتب لها بقاء ، بل يلاحقها الفناء الذى يلاحق بانيها أينما اتجه .

ويبدو الصراع الاقتصادى موزعاً بكثافة واضحة بين صور القصيدة ورموزها ابتداء من المشهد الجسمانى للصعلوك نفسه ، إلى واقعه النفسى ودوافعه إلى الخروج والغزو ، إلى ما يتوجه بصورة تلك الشرثة الخلق التى يصبح فيها رمز الفقر كاشفا عن جانب عن هذا الصراع الذى لا ينتهى مع حس القبيلة وثراء أبنائها .

ثم يبقى هذا الصراع النفسى الدائم أيضا بين فلسفة الشاعر التى يؤمن بها ، فيؤصل لها ويدور حولها فى أى من الاتجاهات ، حتى إذا اصطدم بمن يلومه على مسلكه تصاعدت لغة الصراع إلى حد الإفهام وقهر اللائم ، ورفض كل صور لومه، والاستمرار فى تأكيد التجربة حتى نهاية المطاف مع الموت ، وهنا يتحول إلى صراع استسلامى مقضى عليه بالفشل والانسحاب ، ويوازيه ضرب مكرر من الصراع الاجتماعى الذى يدفع الشاعر إلى إيثار الهروب إلى الآفاق إذا ما استمر العاذل فى عذله ، على ما لتلك الآفاق من دلالات خاصة جدا فى عالم الصعلوك الذى يجوبها وقد يتوحد معها نفسيا .

٣- قضية المصير

وهو ما تكشفه القصيدة العينية التى قالها أبو ذؤيب ، وقد هلك له خمسة من بنيه فى عام واحد ، أصابهم الطاعون ، وفى رواية كان له تسعة شربوا من لبن ، شربت منه حية ثم ماتت فيه ، فهلكوا فى يوم واحد ، وأبو ذؤيب الهذلى هو خويلد ابن خالد بن محرث بن زبيد بن مخزوم . جاهلى إسلامى كان راوية لساعدة بن جؤية الهذلى ، وخرج مع عبد الله بن الزبير فى مغزى نحو المغرب فمات . قيل فى بعض الروايات إنه كان مسلماً على عهد رسول الله ﷺ : والذى لاخلاف فيه أنه جاهلى إسلامى ، ويقال إنه مات بأرض الروم ، ودفن هناك ، وعلى هذا النحو يمكن التعامل مع قصيدته من منطقين : الأول صدوره عن حسه الغيبى وحديثه عن الموت من خلال تجارب أليمة ، أفزعته ، وأقضّت مضاجعه ونغّصت عليه حياته ، والمنطق الثانى - وهذا له أهميته هنا - أنه بحكم معايشته عصريْن بدا شاعراً مخضرماً ، تكتمل عنده رؤية الفن باعتباره خاتمة العصر الجاهلى بفكره وحسه ووجدانه ، وبدلا من تلك الصور المتناثرة التى طرحها طرفة، أو زهير أو عمرو أو تأبط شراً أو غيرهم حول قضية الموت فى بيت أو بيتين لدى أىٍّ منهم ، تحوّلت القضية إلى منطقة فسيحة من مناطق الحوار تتسع مساحتها فتحتوى القصيدة كلها ، ومن حولها تنسج اللوحات الفنية ، صادرة منه وإليه ، وهنا يصبح الموت هو المحور الأول بل الأساس العميق للقصيدة فى جملتها، ومن حوله تتنوع الصور الجزئية ، وتتعدد التقارير التى تلتقى حول تسجيل موقف الشاعر وعصره من حتمية المصير ، والاعتراف بضآلة الذات البشرية بل بغيابها حين نصطدم بالموت فى أىٍّ من صوره مما نراه فى قول الشاعر :

(١) أمن المنون وريبها تتوجعُ؟ ... والدهرُ ليس بمُعْتِب من يَجْزَعُ

(٢) قالت أميمة ما لجسمك شاحباً ... منذ ابتُذلتَ ومثلُ مالك ينفع؟

(٣) أمْ مالَجنبك لا يُلائم مضجعا ... إلا أقَضَّ عليك ذاك المضجع

(٤) فأجبتُها أنْ ما لجسميَ أنه ... أوْدَى بَنيَّ من البلاد فَودَّعوا

(٥) أودى بنيّ وأعقبونى غُصَّةً ... بعد الرُّقاد وعَبرة لا تَقْلعُ

(٦) سبقُوا هَوَىَّ وأعنقوا بلواهُمُ ... فتُخرِّمُوا ولكلِّ جنب مصرع

(٧) فَغَبَرتُ بعدهُم بعيشٍ ناصبٍ ... وإخالُ أنِّيَ لاحقٌ مُستتبعُ

(٨) ولقد حرِصْتُ بأنْ أدافعَ عنهمُ ... فإذا المنيَّةُ أقبلت لا تدْفَع

(٩) وإذا المنيةُ أنشبت أظفارهَا ... ألفيْتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ

(١٠) فالعينُ بعدهُمُ كأنَّ حداقَها ... سُملَتْ بشوكٍ فَهْيَ عُورٌ تَدْمعُ

(١١) حتى كأنِّى للحوادث مَرْوَةٌ ... بصَفا المُشَرق كلَّ يوم تُقْرَعُ

(١٢) لابُدَّ من تلفٍ مُقيم فانتَظِرْ ... أبأرض قومكَ أمْ بأخرى المصرعُ

(١٣) ولقد أرى أن البكاء سفاهةٌ ... ولسوف يولَعُ بالبُكاَ من يُفْجعُ

(١٤) وليأتينَ عليكَ يوم مَرَّةً ... يُبكيَ عَلَيْكَ مُقنعًا لا تَسْمَعُ

(١٥) وتجلُّدى للشامتين أُريهمُ ... أنى لرَيْب الدهر لا أتضعضعُ

(١٦) والنفسُ راغبةٌ إذا رغَّبتَهَا ... وإذَا تُردُّ إلى قليل تَقْنَعُ

(١٧) كَمْ منْ جميل الشمْل مُلتئم الهَوَى ... باتُوا بعيش ناعمٍ فتصدَّعوا

---

(١) المنون : الدهر وهي المنية أيضا أو الموت .

(٢) شاحبا : متغيرا مهزولا .

(٧) غبرت : بقيت . مستتبع : مستلحق .

(١٠) عور – ج عوراء . من العُوّار وهو ما يصيب العين من رَمَد أو قَذى .

(١١) المروة : حجر أبيض براق تقتدح منه النار ويقال لمن كثرت مصائبه : قرعت مروته . المشرَق مسجد الخَيْفُ خصه لكثرة مرور الناس به ، فهم يقرعون حجارته بمرورهم .

(١٨) فلئنْ بهم فَجعَ الزّمانُ وريبُه إنى بأهل مَودّتى لَمفجّع

(١٩) والدهرُ لا يبقى على حَدثانه فى رأس شاهقة أعزُّ ممنّع

(٢٠) والدهرُ لا يبقى على حَدثانه جونَ السّراة له جدائدُ أربَعُ

(٢١) صَخِبُ الشوارب لا يزالُ كأنه عبدٌ لآل «أبى ربيعة» مُسْبَعُ

(٢٢) أكلَ الجَميم وطاوعَتْهُ سَمْحَج مثلُ القناة وأزعَلَتْه الأمرُع

(٢٣) بقرار قيعانٍ سقاها وابلٌ واهٍ فأثجَمَ بُرْهَةً لا يُقلِعُ

(٢٤) فَلبثْنَ حينا يعتلجْنَ بروضَةٍ فيجدُّ حيناً فى العلاج ويشْمَعُ

(٢٥) حتى إذا جزرَتْ مياهُ رزُونه وبأىّ حين مُلاوَةٍ تتقطّع

(٢٦) ذكرَ الوُرودَ بها وشاقَى أمْرَهُ شُؤْمٌ وأقْبَلَ حينُه يتتبّع

(٢٧) فافتنهُنّ من السواء وماؤه بثْرٌ وعانَدَهُ طريقٌ مَهْيَعُ

(٢٨) فكأنّها «بالجِزْع» بين «يُنَابِعٍ» «وأولاتِ ذى العَرْجاءِ» نهبٌ مُجْمَعُ

---

(٢٠) جَوْن السراة : يريد حمار الوحش . الجون : الأسود . السراة : أعلي الظهر . الجدائد : أتنه والجدّاء لا أذن لها .

(٢١) الصَّخِب : الصياح يريد تحريك شواربه بالنهيق . الشوارب : مخارج الصوت في الحلق . المسبع : الذي أهمل مع السباع كأنه سبع لخبثه ، أو هو الذي وقع السبع في غنمه فهو يصيح .

(٢٢) أسعلته : بمعني أزعلته أو أنشطته . البارض من الحشيش : أول ما يظهر من النبات علي وجه الأرض فإذا نهض وانتشر فهو «جميم» . المربع : الخطيب .

(٢٣) القيعان : مناقع لاماء في حر الطين ، القاع من الأرض الصلبة الطيبة . الصيف : مطر الصيف . أنجم : أسرع بالمطر . يعتلجن : يتضاربن ويعض بعضهن بعضا .

(٢٥) جزرت : نقصت . رزونه : أماكن مرتفعة . حزّ ملاوة : أي حين دهر .

(٢٦) شاقي من الشاقاة والشقاء . الحيْن : الهلاك . الجزع : منعطف الوادي .

(٢٧) المهيع : الواسع . افتنهُنّ : طردهن فنونا من الطرد . السواء المرتفع .

(٢٨) بثْر : كثير . عانده : عارضه . ذو العرجاء : أكمة أو هضبة . أولاتها : قطع حولها من الأرض .

(٢٩) وكـــأنهنّ ربابةٌ وكـــأنه	يَسَـرٌ يَفـيض على القداح ويَصْدَع
(٣٠) وكـــأنمـــا هوَ مـــدْوَسٌ	فـى الـكـف إلاّ أنّـه هـو اضْـلَـعُ
(٣١) فَشرعْنَ فى حَجَرات عَذْبٍ باردٍ	حَصب البطاح تغيب فيـه الأكْرُع
(٣٢) فشربْنَ ثم سمعْنَ حساً دونه	شَرفُ الحجـاب وريْبَ قَرْعٍ يُقْـرعُ
(٣٣) ونميـمـة من قـانصٍ مـتلّبب	فى كـــفّـــه جشٌ أجشٌ ويقطَعُ
(٣٤) فنكِرْنَهُ فنفَـرْن وامـتَـرسَتْ به	سَطْعَـــاءُ هادِيةٌ وهادٍ جُـــرْشُع
(٣٥) فـرمىَ فانفذ من نَجود عـائطٍ	سهْـمـاً فـخـرّ وريشُـه مُـتَـصـمِّع
(٣٦) فــبـدا له أقــراب هذا رائغــا	عَـجِـلاً فـعـيّث في الكنانة يُرجَعُ
(٣٧) فرمىّ فألحق صاعدياً مِطْحَراً	بالكشح فاشـتـملت عليـه الأضلْع
(٣٨) فـأبدَّهنّ حـتـوفَـهُنّ فـهـاربٌ	بذَمـــائه أو بارك مـــتـــجـــعـــجعُ
(٣٩) يَعْثُرْنَ فى حدّ الظُبات كأنّما	كُـــسِـــيَتْ برود «بنى يزيد» الأذرُعُ

---

(٢٩) الرِّبابة : خرقة تُغَطِي بها القداح . ويقال هي القداح . اليسر : الذي يضرب بها وهو المفيض . يصدع : يُفَرّق ويصيح . يفيض علي لاقداح : يدفعا ويضربها .

(٣٠) المِدْوس : مِسَنّ الصيْقل . أضلع : أغلظ . ينابع : واد في بلاد هذيل .

(٣٣) النميمة : صوت الوتر لأنه نَم عنه . متلبِّب : متحزِّم . الجشء : قضيب خفيف . أجش : غليظ الصوت يعني القوس . أقطع ج قطع وهو نصل عريض .

(٣٤) نكرنه : أي نكرن الصائد . امترست هوجاء : يعني الأتان امترست بالفحل جعلت تُكادِده وتسير معه . الهوجاء : التي ترفع رأسها لتقدمه .وهادٍ : يعني الفحل . جرشع : منتفخ الجنبين .

(٣٥) النجود : الأتان الطويلة أو الجرئية المتقدمة . العائط : التي اعتاضت رحمها فلم تحمل . النحوص من الأتن : الحائ : الحائل التي لم تحمل . عاث الذئد في الغنم إذا مدّ يده وأهوي إليها .

(٣٧) صاعديا : يعني سهما منسوبا . المطحر : السهم البعيد الذهاب . القُذّة . الريش الظالع : الذي في مشيته ما يشبه العرج .

(٣٨) بذمائه : أي ببقية نفسه . متجعجع : أي لاصق بالأرضِ قد صُرِع .

(٣٩) الظُبة : طرف النصل .

(٤٠) والدهرُ لا يبقى على حَدَثَانه	شَبَبٌ أفزَّتْه الكلابُ مُرَوَّعُ
(٤١) شعفَ الكلابُ الضرياتُ فؤاده	فإذا يرى الصبحَ المُصدَّق يفزعُ
(٤٢) ويعوذُ بالأَرْطى إذا ما شَفّه	قَطْرٌ وراحتُه بليل زعزعُ
(٤٣) يرمي بعينيه الغُيوبَ وطرفُهُ	مُغْضٍ يصدِّق طرفُهُ ما يسْمعُ
(٤٤) فغدا يشرِّق متْنَه فبداَ له	أُولى سوابقِها قريباً تُوزَعُ
(٤٥) فاهتاجَ من فزع وسدَّ فروجه	غُبرٌ ضوار : وافيانِ وأجْدَعُ
(٤٦) يَنْهَشْنَهُ ويذُبُّهنّ ويحْتمي	عبلُ الشَّوَى بالطُّرتَيْن مُولَّعُ
(٤٧) فنحا لَها بمذلَّقيْنِ كأنّما	بهما من النّضحْ المجدَّح أيْدَعُ
(٤٨) فكأنّ سفُّودَيْن لمّا يُقْترا	عَجِلاَ له بشواء شَرْبٍ يُنْزَعُ
(٤٩) فصرَعْنَه تحت الغُبار وجنبهُ	مُتَتَرِّبٌ ولكلّ جَنْبٍ مَصْرَعُ

---

(٤٠) الشبب : الثور المسن . أفزّته : استخفته وطردته . برود أبي يزيد : كان تاجراً يبيع العصب بمكة .

(٤١) الضراء من الكلاب : التي عّودت الصيد . الداجنات : الأوالف المربيات للصيد . الضاريات: المتعودات . الصبح المصدق : المضئ .

(٤٢) شفه : جهده . راحته : أصابته بريح بليل : شمال باردة تنضح الماء . زعزع : ريح شديدة تحرك كل شئ .

(٤٣) الغيوب : ج غيب وهو الموضع الذي لايُري ما وراءه .

(٤٤) توزع : تُكفّ ليجتمع بعضها إلي بعض .

(٤٥) الفروج : ما بين القوائم الغُبْر : الكلاب تضرب إلي الغبرة : ضوار : قد ضريت وتعّودت . وافيان : لم تقطع آذانها . أجدع : قد قطعت أُذنه وهي علامة تُعَلّم بها الكلاب .

(٤٦) النهي : أن يأخذ الشئ متمكناً بمقدم الأسنان . الطرتان من الحمار خطان أسودان علي كتفيه . النضح المجدّج : الذي حركّه الثور بقرنه في أجواف الكلاب .

(٤٨) سفُّودين : شبه القرنين وقد فدا من جنب الكلب بسفودين .

(٥٠) حتى إذا ارتدّت وأقصدَ عُصْبَةً — منها وقامَ شريدُها يتضرّعُ

(٥١) فبدا له ربُّ الكلاب بكفّه — بيضٌ رهافٌ ريشُهُن مُقَزَّعُ

(٥٢) فرمَى لينقذ فرّها فهوَى له — سهمٌ فأنفذ طُرّتَيْه المِنْزَعُ

(٥٣) فكبا كما يكبُو فنيقٌ تارزٌ — بالخَبْتِ إلا أنه أبْرَعُ

(٥٤) والدهرُ لا يبقى على حدثانه — مُسْتَشْعِر حلَقَ الحديد مُقنّعُ

(٥٥) حَمِيَتْ عليه الدرعُ حتى وجههُ — من حرّها يوم الكريهة أسفَعُ

(٥٦) تعدو به خوصاءُ يَفْصِمُ جرْيُها — حلَقَ الرِّحالة فهي رِخوٌ تَمْزَعُ

(٥٧) قَصَرَ الصبُوح لها فشُرِّج لحمُها — بالنَّيّ فهي تثُوخ فيها الإصبَعُ

(٥٨) متعلقٌ أنساؤها عن قانِيء — كالقُرْط صاوٍ غُبْرُه لا يُرْضَعُ

(٥٩) تأبى بدرّتها إذا ما استُكرِهَتْ — إلا الحميم فإنه يتبضّعُ

(٦٠) بَيْنا تعنفه الكماة وروغه — يوماً أتيح له جريءٌ سَلْفَعُ

---

(٥٠) ارتدت الكلاب : رجعت . أقصد الثور عصبة من الكلاب : أي قتلها . قام شريدها يتضرع: يتصاغر ويتضاعف . شريدها : ما بقي منها . السفود : حديدة مُعقفة يشوي بها اللحم (جمعها سفافيد) . القتار : رائحة اللحم المشوي .

(٥١) رهاف : رقاق الشفرات . مقزع : محذُف مقدَّر .

(٥٢) فرُّها : ما فرُ منها . وفُّها بقيتها . الفنيق : فحل الإبل . تارز : يابس أي ميت . مُقَنّع : عليه مغْفر . المنزع : السهم لأنه ينزع به . الفارة : الحاذق . كبا لوجهه : سقط . الخبت : ما اطمأن من الأرض واتسع .

(٥٤) الشعار : ما يلي شعر الجسد من الثياب . المغفر : زرد ينسج من الدروع علي قدر الرأس تحت القلنسوة في الحرب ، وقيل هو حلق يتقنع به المتسلح .

(٥٦) خوصاء : فرس غائرة العينين . حلق الرحالة : يعني الإبزيم . والرحالة : سرج من جلود فهي رخو . تمزع : تسرع في عدوها .

(٥٨) قصر : حبس اللبن لفرس . شرج لحمها . أي جعل فيه لونَيْنْ من اللحم والشحم . تثوخ : تدخل . النيّ : الشحم .

(٥٩) استكرهت : طُلّب ما عندها كرها . الحميم : العرق . يتبضع : يتفتح بالعرق ويتفجر .

(٦٠) سلفع : جريْ الصدر . نهش المشاش : خفيف القوائم في العَدْوُ .

(٦١) يعـدو به نهش المُشـاش كـأنه | صَـدَعٌ سليمٌ رجـعُـه لا يَظْلَع
(٦٢) فـتناديـاً وتواقـفـت خـيلاهـمـا | وكـلاهمـا بطلُ اللّقـاء مُـخَـدَّع
(٦٣) مُـحـامـيَيْن المجـد كلٌ واثق | ببـلائه واليـومُ يومٌ أشـفـع
(٦٤) وعليـهـمـا مـسـرودتان قضـاهمـا | «دواد» أو صَنَعُ السـوابغ «تُبَّعُ»
(٦٥) وكـلاهمـا فى كـفـهِ يزنيَّـةٌ | فـيـهـا سنانٌ كـالمنارة أصلع
(٦٦) وكـلاهمـا مـتـوشحٌ ذا رَوْنَق | عَـضْـبـاً إذا مسَّ الضـريـبـةَ يقطع
(٦٧) فـتخـالسـا نفسيـهمـا بنوافـذ | كنوافـذ العُـبُط التى لا تُرقعَ
(٦٨) وكلاهما قد عاش عيشة ماجد | وجنى العـلاَ لو أن شـيـئـا ينفع

(٦١) الظلع : الغز في المشي هو شبه العرج . مُجذّع : أي مجرَّح . جدعه بالسيف إذا قطعه .

(٦٣) أشفع : كريه .

(٦٤) مسرودتان : دعان . قضاهما : فرغ منهما داود عليه السلام . الصنَعُ : الحاذق في العمل . الماذية من الدروع : السهلة اللينة وقيل البيضاء . تشاجرا : تطاعنا . انصلعت الشمس : إذا بدا الضوء منها . عضبا : أي قاطعا .

(٦٥) اليزنية : القناة منسوبة إلي ذي يَزَنْ من ملوك حِمْيرَ : جني : كسب .

(٦٦) رونقه : ماؤه . الكريهة : الضريبة الشديدة . والضريبة ما وقع عليه السيف .

(٦٨) لو أن شيئا ينفع : لو أن شيئاً ينجي من الموت .

(١)

وتكاد ملحمة الموت عند الشاعر تنطلق من حسه الكئيب تجاه الحياة ، إذ يصور كيف آذنت حياته بالمغيب فى حالة من الاستسلام واليأس والقلق ، فلم يعد يريد منها شيئا إلا الخلاص من ذلك السأم والخوف والضيق ، وهو ما سيطر عليه من هول ما رآه من قانون الموت ، الذى يفرض نفسه من خلال كل الأشياء لينسحب على كل الأحياء ، ولذلك راح يقدم للقصيدة بحديث حكَمِىّ من خلال لغة تتسم بالوضوح ، يصدر فيها عن صيغة حوارية تكشف كيف اَمتَهن نفسه فى الأعمال لموت ينتظره انتظارا حتميا ولا يكاد واقعه النفسى ينتهى به إلى تلك البساطة ، إذ إن القضية تقض مضجعه ، وما زال حزنه يمنعه النوم حين ينام الناس جميعاً ، فيبدو أشدهم انشغالاً بقضية المصير لأنه يدرك أنه صائر إلى فناء كما ذهب أبناؤه جميعا ، وأمامه غابت كل الذوات .

ومن الحكمة إلى عرض تفاصيلها بدأ الشاعر فى عرض لوحاته على ما بينها من اتساق نفسى وفنى ، وهى صور تنعكس من خلالها سطوة الموت على كل الكائنات ، فمن الضعيف إلى الأقوى يقع الجميع ضحايا قبضته إذا أراد ومتى أراد ، وبدءاً بعرض لوحة حمار الوحش ، لما عرف عنه من طول عمره إذ قد يعمِّر مائتى سنة أو أكثر من ذلك . راح يصور نشاط الحمر ، وشدة فرحتها . بما ترعاه من خصب العشب ، وحمار الوحش يجمعها ويفرقها فى كل ناحية ، وهو يصيح بها هنا وهناك ، وكأنه يوزع عليها أقداحها ، ثم ترد تلك الحمر الماء فى آخر الليل حين طلوع العيُّوق فوق الجوزاء ، وعندئذ تصل إلى أسماعها أصوات الأوتار ، ويبدو الصائد ، وقد تحزّم استعدادا للصيد ، وأمسك بكفه قوساً ونصالا تحملها المنية التى تكمن بين جنبات كل منها ، ويرمى الصائد بسهمه فينفذه فى أتان طويلة فيخر السهم وريشه ، وقد انضم بعضه إلى بعض من فرط الدماء ، وتموت الأتان ، وبعد موتها تظهر له خواصر ذلك الحمار ، حائداً عنه ، فأمال يده إلى كنانته ليأخذ سهماً آخر يرميه به ، وتتفرق أسهمه فى الحمر فيعطى كل واحد نصيبه من الموت ، فمنها ما نجا هاربا ببقية نفسه يلعق جراحه ، ومنها ما صرع بعد صراع والتصق بالأرض إلى غير رجعة .

ومن حُمر الوحش التى لاقت مصيرها انتقل إلى ثور الوحش فوصف حاله ، وّصور موقفه من كلاب الصيد ، وصاحبها ، وكيف أذهبتِ الكلاب فؤادِ الثور ، وقد جمعها الصائد بعضها إلى بعض ، حتى إذا لاقت الثور فرادى لم تَقْوَ أمامه ، وقتلها واحدا بعد واحد ، ولو اجتمعت لأعان بعضها بعضا على مواجهته ، ولو إلى حين ، ولكنها لم تجتمع - ولو للحظة - طالما حان الأجل .

وقتئذ استعد الثور لمواجهة الموقف حين رأى الكلاب قادمة نحوه وهنا يبدو حضور الذات ، فملأ ما بين قوائمه بالعدو السريع - على حد تصويره - حتى لم يعد ثمة انفراج بينها لسرعة حركتها ، وعلى الرغم من ضخامة الثور وغلظ قوائمه ، فقد راحت الكلاب تنهشه ، وهو يدفعها عنه ويحتمى منها فى محاولة للنجاة ، وقد تقاصر ليطعنها بقرنيه المحدّدين ، الذين امتلآ بالدماء المتدفقه من أجوافها ، حتى إذا ظهر الصائد ، ورمى الثور ليشغله عن الكلاب كبا الثور كما يكبو الفنيق من الإبل ، واستسلم للموت الأبدى ، وغابت الذات أيضا .

وفى اللوحة الثالثة يتخذ الفرس أداة له لرسمها ، وهو البطل الثالث الذى يواجه الموت وقد هيئت له وسائل الحياة المنعمة المترفة ، كما تبدو فى لحمه ، وضخامته ، وعلى الفرس بطل عملاق يختلس نفس صاحبه بطعنات نافذة ، لايمكن لها أن تلتئم ، لينتهى الموقف فى جملته إلى الموت والفناء ، واللقاء النهائى مع المصير المحتومْ المقدرِ له وتغيب الذات . خاصة أن إطالته فى صورة الفرس قد انصرفت لاحتواء فارسه معه مهما امتلك من دورع وقاية ، وأدوات هجوم ، فهو خاضع لذلك التدرج النسبى بين الكائنات فى صراعها بعضها مع البعض خضوعه لحتمية الاستسلام أمام الموت .

فالشاعر يتحرك من منظور واحد له السيادة والسطوة دون سواه ، هو الموت الذى رمز إليه بذلك الصائد الذى يرمى بسهامه المتوالية حتى ينتهى المسرح تماماً من معالم الحياة . وتدور عنده الصراعات ، وتمتد وتتنوع أنماطها ، ويتقاتل الجميع من أجل البقاء ، ليقْتلوا جميعا فى نهاية الصورة ، إذا ما جاءت المنية التى لا تنفع معهاالتميمة على حد تصويره .

فالموت هو الصائد فى كل الحالات ، وإن كانت دعوة الشاعر إلى التوحُّد أمام الصائد تبدو دعوة يائسة ، لأن الموقف محكوم بحس قدرى غيبى ، لا مناص

منه إذ لابد أن تغيب أمامه كل الذوات ، ولم يقصد منها سوى ذلك الشكل الحكمى الذى يتمنى أن يسود الحياة بدلاً من ذلك الصراع وما يقترن به من التمزق ، إذا كانت النهاية واضحة فى شكل ما من أشكال ذلك القهر ، وسطوة الموت ، وفناء الأحياء بالضرورة مهما طالت بهم الأجيال .

وتبدو الازدواجية بيِّنة بين المدخل السهل الذى صوره الشاعر فى لغة واضحة بعيدة عن الغرابة والصعوبة ، حتى إذا ما خاض غمار التجارب ، بدأ التعامل الرمزى يفرض نفسه فصار بدوىّ اللغة والصورة ، اتساقا مع مواد التصوير ومصادره ، فما كان الثور الوحشى ، أو حمار الوحش ، أو كلاب الصيد ، أو الصائد إلا ملامح تبدو أمام عينيه فى جوف الصحراء ، فليتعامل إذاً بمنطق الصحراء وليعكس فكره من خلال صور البداوة ، ولتطرح عنده المادية البسيطة على النحو الذى استعان به . وعلى هذا بدا المعجم اللغوى والتصويرى بدويِّن إلى مدى بعيد ، ولكنه واضح الدلالة والخطوط الفنية على كل ما يسعى إليه الشاعر من زمزية كئيبة تحكمها دائرة الفناء ، وقد يمتد لديه حبل الحياة ولكن - بالضرورة - لينتهى إلى الموت الذى لا ملجأ منه إلا إليه فى نهاية المطاف ، ويبقى حضور الموت وارداً وأمامه انسحاب الذات وغيابها حتما مقضيا .

(٢)

ومع وضوح التجربة ، وانشغال الشاعر برموزه الثلاثة ، تراه يعمد أحيانا إلى الإغراق فى اللفظ ، أو التركيب والصياغة التصويرية ، ساعيا إلى توظيف صوره فى خدمة الموقف الذى يفلسف من خلاله خلاصة رؤيته للحياة ، وحتمية الموت ، وكأنه يصطرع مع ذاته بين الموقفين أيضا .

فالصورة تنطلق من جوف البادية ، ويتعامل صاحبها من خلال أداة من نفس البيئة ، على صعوبتها وغموضها فى أحيان كثيرة ، ويوظفها فى النهاية توظيفاً نفسيا أقض مضجعه ، وأقلقه منذ بداية الحديث ، ولعل تجارب الموت لدى أولاده الثلاثة ، هى ما عكست تصويره لجزيئات الموقف فى مقدمته دخولا إلى تلك اللوحات الثلاث ، وكأنه يعمد إلى تلك التفاصيل لتحليل ما أجمله فى مقدمته الحِكْمية الشاملة ، ولتصبح الانطلاقة النفسية - على كآبتها ويأسها - هى المحور

الدقيق الذى يشدّ اللوحات بعضها إلى بعض . ولذلك لم يأبه كثيرا بالإطالة أو القصر ، بل ترك التجربة تفرض نفسها بشكل تلقائى ، وترك المشاهد تستقصى من خلال قصيدته ككل ، تناسبا مع ذلك النفس الذى هيمنت عليه الآهات العميقة التى عبّرت عن فزعه ودهشته ، وعاش يائسا من خلالها ، ليبدو مستسلما للموت فى كل صوره ، مؤمناً بحتميته مهما تعددت سبل النجاة المؤقتة منه .

وبذا أعمل الشاعر عقله ، وقدح فكره ، وراح يستطلع معالم الحياة من حوله، فوجدها جميعاً تقود إلى طريق واحد يضيق ثم يتلاشى عند نهاية المطاف ، وأصبحت الكائنات التى تملأ الصحراء بمعالم الحركة فى صور الشعراء مجرد جثث خرساء هامدة بعد اصطراعها مع الموت ، ذلك أن الموت يظل الصائد الوحيد القادر على استمرارية البقاء فى الميدان ، ولذلك عجز الشاعر عن طرح صورة إنسان ما يمكن أن يجعله صائدا للموت فهو – أى الموت – ، الوحيد القادر على إفناء الكائنات بصورها المختلفة ، وهو لايستطيع حتى أن يتخيل مثل تلك المغالطة .

وإذا كان حمار الوحش ، أو بقر الوحش ، أو الفرس قد اتخذت صوراً متعددة تعكس عنف الحركة واستمرارية الحياة فى مشاهد الصيد المتعددة ، فإنها تسلب إراداتها تماماً أمام المصير المحتوم ، بل تلقاه سلبية تماماً حتى تغيب فى ساحته ، وكأن واجبها يقتصر على التلقى ، وهو تلق زمانى ومكانى لا دخل لها فى تحديده أو المشاركة فيه لأنها لم تستشر ، وعندئذ يصبح الموت هو الفاعل الوحيد ، وكل الكائنات مفعولات تتضاءل أمامه صورها ، فتتحول إلى أشباح باهتة لا تسعدها الحياة ، ولا تسعد بها الحياة ، ولعلها تجد راحتها الأبدية أولا تجدها فى تلك الغيبة الحتمية .

وعلى هذا النحو استطاع الشاعر أن يتعامل مع البطولة ومقومات الحياة من منظور انهزامى ، أساسه الانتصار المطلق ، والضربة الطائشة التى يقذفها الموت أو يوجهها إلى معالم الأحياء ، فلا هى تستطيع مقاومة ولاتستطيع أن تثير جدلا ، بقدر ما تتهاوى وتتساقط أمام ذلك المصير المحتوم .

وقد رأينا آنفا مواقف لشعراء العصر من الموت والمصير ، وكان من طريف الصور فيها ما استوحاه طرفة من صورالبيئة حين أوقع زمام الحياة فى يد الموت

حتى جعله يشد البشر وقتما يشاء ، ولكن ذلك الإيجاز سرعان ما يتحول إلى مشاهد حركية ، تمتليء بالصراع والمقاومة ، وكأن الشاعر يقترب من واقعية الحياة المحسوسة ، فيجيد منها الاختيار ، وهو اختيار تفرضه ظروف البيئة بكل مقوماتها كما يراها ويحسها ويعايشها .

وأمام فكرة الموت أو المصير المحتوم تتلاشى مشاهد الحياة في الصحراء تدريجيا كما تمثل في حركة الحمر الوحشية وغيرها ، كما تسقط صور الغزل التي يستغل فيها شعراؤه مشاهد البقر الوحشي في سيرها أو تصوير جمال عيونها ، فليس ثمة ما يدعو إلى استبطان معالم لهذا الجمال أو لغيره ، وقد حكم عليه الموت بالفناء واللاعودة .

أن تتحول فلسفة الموت إلى فكر بهذا الوضوح ، وتلك التفاصيل التصويرية، فهذا ما يمكن اعتباره جديداً على حياة الجاهلية ، إذ انصرف الشاعر عن الإيجاز مع قدرته على تلخيص الحياة من منظور واحد هو ذلك «المصير المحتوم» ، وعنده تفقد أطراف الصراع توازنها ، ذلك أنّا رأينا صوراً مختلفة ولوحات متنوعة، تعرض موقف الذات من موضوعها في ذلك الجدل المستمر الذي لايكاد ينتهي أخذا وعطاءً ، سلباً وإيجاباً ولكن المشاهد هنا تختل ، ويتهاوى الموقف الحيّ في كل صورة أمام الموت كبطل وقضية معاً، هو بطل لايسقط ، وقضية لا تنتهي.

وعند المنية تتوقف عجلة الزمن ، ويخضع المكان ، ويسود الصمت عالم الأحياء فلايبقى إلا إنهاء الصراع عن طريق الخضوع والاستسلام الكاملين ، صحيح أن المقاومة التي طرحها من خلال الحيوانات الثلاثة تبدو شيئاً طبيعياً في الحياة ، وهي مقياس دقيق من مقاييس الرغبة في البقاء والصراع من أجله ، ولكن تلك الرغبة تظل شيئاً مختلفاً تماماً عن الخضوع للمجهول ، وتسليم القياد للموت عن رضى أو إكراه في معظم الأحيان .

ويزيد من قدرة الشاعر على التصوير والاستطراد في المشاهد التي حوّلها فنياً إلى لوحات وصور ، موقفه الحقيقي من فقد أبنائه جميعاً ، وكأن الفناء قد أحكم الطوق حول عنقه ، فمزقه شر مَمزّق ، وعند المنية عرف مصير أبنائه ، وعندها أيضا لم يبق أمامه إلا أن ينتظر موته هو الآخر ، أليس المصير محتوماً ومقدراً على الجميع ؟ فليس أمامه إذاً إلا أن ينتظر دوره خضوعاً وانهزاماً أمام سطوة ذلك المصير المحتوم .

وعلى الرغم من أن الشاعر يعالج موضوعاً غيبياً ، فقد استطاع أن يستجمع له من عناصر المادة والحس ما يجعله قريباً إلى الأذهان ، صادراً عن الحواس ، مليئاً بالحركة والضجيج اللذين يرمزان إلى الحياة ، ولكنهما لايكادان يمتدان زمنياً إلى غير نهاية إذ إن النهاية أصلاً قائمة منذ البداية ، ولا تكاد خطى الحياة تسير نحوها إلا اقتراباً منها واستسلاماً كاملاً لها فحسب .

(٣)

وعلى صعيد المعالجة الفنية استطاع الشاعر أن ينتقى من الصيغ ما يكشف عن حيرته فى تبيُّن حقائق علاقة الذات بالمصير إلى حد غيابها أمامه ، وراح يكرر منها ما يتناغم مع الكآبة التى سيطرت عليه ، فكانت اللوحات الثلاث مشاهد مكررة وجدت سندها الفنى فى تكرار آخر انتاب ألفاظ الشاعر وشاع بين صوره الجزئية عبر الأبيات ، فهو يكرر الصيغة الاستفهامية فى حديث المطلع ليسجل طابع التجربة الذى لم يتجاوز فى تلك الصيغة «المنون» و«التوجّع» و«الدهر» و«الجزع» و«الجسم الشاحب» لتلتقى كلها حول الكآبة التى يعيشها من خلال ما رآه من صور أبنائه

فإذا ما دخل الشاعر إلى قضيته استعان بكثير من أفعال المُضى ليحكى وقائع التجربة المريرة كما عاشها ، وكما راح يبثها - من حين إلى آخر - بعضا من الحكم العامة التى استخلصها ، فمن ترديده للأحداث فى «أودى بنىّ» و«ودعوا» و«أعقبونى غصة» و«سبقوا هوى» و«تخرموا» يستخلص - على المستوى الفردى - أن الدور ينتظره فيرى نفسه «لاحق» «مستتبع» ، كما يستخلص - على المستوى العام - أن «المنية لاتدفع» ، وبشكل تصويرى يزيد من تأكيد الحقيقة وقتامة الموقف ، حين يعرضها على سبيل التشخيص إذا أنشبت أظفارها فشلت معها كل التمائم ، وسقطت محاولة ردّها أو حتى تأخيرها .

كما يحرص الشاعر على تسجيل موقفه فى حجمه الطبيعى أمام المنايا حين يراه محصورا فى دائرة سلبية ، يجعل محورها البكاء فالعين «عور تدمع» ، وهو بكاء الخاضع المستكين الذى يرصد قانون الحياة من خلال الموت فى صورة مؤكدة :

لابد من تلف مـقـيـم فـانتظر   أبأرض قومك أم بأخرى المصرع

وهى حقيقة تدفع الشاعر إلى تسجيل كثير من الحكم والمواقف مما يبدو فيه أكثر انهزامية وأشد انسحاباً ، خاصة حين يكرر لفظة الدهر فيرى «والدهر لا يبقى على حـدثانه» ويكررها مـرتين ، وفى مرة ثالثة يعرض «ريب الدهر» و«فجيعة الزمن» حتى إذا ما انتهى من رسم إحدى لوحاته جعل ختامها «الدهر لا يبقى على حدثانه» لينفذ منها أيضا إلى اللوحة التـالية مما تكشفه الأبيات (١٩ ، ٢٠ ، ٤٠ ، ٥٤) ومع التكرار الذى استعان به الشاعر على المستويين اللفظى والتصويرى حرص أيضا على عرض بعض مواقفه متجاوزاً دائرة التقرير الذى يتطلبه موقف الحزن ، مضفيا على القصيدة بعضا من الصور المجازية التى كنّى فى بعضها عن شدة ألمه من خلال «الغصة» و«العبرة التى لا تقلع» و«العين وهى عور تدمع» ، كما لجأ فى كثير منها إلى المنطق التشبيهى الذى أسعفه فى صوره ، فكان ابنا أمينا يستمد من البيئة أشهر ما عرفت به من أساليب التصوير التى طوعها فى خدمه واقعه النفسى . وعلى هذا بدا التشبيه أساس الصور فى جل اللوحات التى رسمها الشاعر منذ تركيزه على حزنه حتى رأى عينه «كأن حداقها سملت بشوك» ، إلى ضآلة موقفه أمام الموت فكأنه «للحوادث مروة تقرع بصفا المشرق كل يوم» ، وإذا بالتشبيهات تنتشر فى لوحة الحمار الوحشى فكأنه «عبد مسبع لآل أبى ربيعة» ، وكأن الحمر الوحشية والأتن وقد سارت بالجزع وذى العرجاء «نهب مجمع» ، وكأنها «ربابة» وكأن الحمار الذى يتزعمهن «يسر يفيض على القداح ويصدع» وكأنما «هو مدوس متقلب فى الكف» فإذا ما أطبقت عليهن المنية الخناق ظهرن فى ذلك التشبيه التمثيلى :

يعـثرن فى حـد الظُبـات كـأنما   كُسيت برود «بنى يزيد» الأذرُع

وإذا ما انتقل إلى لوحة الثور الوحشى دخل إليها بنفس الأدوات التشبيهية ، ليبدو الثور وهو يقـاوم الكلاب بقرنيـه كـأنما «بهما من النصح المجدّح أيدع» ، وكأنهما «سفودان» ، فإذا ما وافته المنية بنتيجة رماح الصائد كبا كما «يكبو فنيق تارز بالخبت» . ومع لوحة الفرس تبدو نفس الأداة وسيلته إلى البيان فإذا هو قانىء

«كالقِرِط صاو غبره لا يُرْضِع» وإذا بفارسه حين يعدو به يبدو نهش المشاش كأنه «صدع سليم رجعه لا يظْلع» وإذا صور أدوات القتال فِي أيدى الفرسان تبرز من نفس المنطقِ التشبيهى أيضا ، فالسنان «كالمنارة أصْلَع» ونوافذ الرماح والسيوف «كنواقذ العبط التى لا ترقع» .. ومع الموقف التشبيهى وسع الشاعر مجاله التصويرى حين عمد إلى التشخيص والتجسيد الذى يزيد صوره وضوحاً ودقة أداء على نحو ما فعل مع المنية التى جعلها «تلاحقه وتتبعه» فإذا «أقبلت» وحاول التصدى لها عجز عن رفعها ، وإذا «تنشب أظفارها» وإذا الصبح يبدو قادراً على إثارة الفزع ، وإذا الشريد من بقرالوحش يبدو عاجزا «يتضرع» ، فإذا بالألوان الاستعارية تكمل لوحاته التشبيهية إلى حيث يريد التصوير .

وعلى هذا النحو التقت الصور المختلفة التى وعاها الشاعر من أساليب الصياغة الفنية لدى شعراء عصره ، فتكاتفت الصور التشبيهية البسيطة مع المركبة منها ، والتقت جميعها مع الصور التشخيصية التى تنطلق من المنطلق الاستعارى التصريحى والمكنى ، ليتوج الكثير من صوره بمواقف يكنى فيها عن حجمه إذا قيس بحجم المنايا ، كما كنى عن الحرب بما عرفت به من «يوم الكريهة» وكنّى عن ضخامة الفرس حين جعلها «تثوخ فيها الإصبع» إلى غير ذلك من ملامح التصوير التى أشاعها فى القصيدة .

ومع عنصر التصوير تنتشر اللهجة القصصية فى القصيدة ، فالشاعر يعرض ثلاث لوحات فى مشاهد حركية أساسها الصراع بين الكائنات وفكرة الموت ، وفى كل لوحة على حدة يبدو البطل مصراً على مواجهة قدره ، وتتحرك الأحداث وتنمو حتى تتعقد تماما مع النهاية – وهى معروفة مسبقا – حيث يسحق فيها البطل تماماً أمام الموت ، لتلتقى تلك القصصية فى النهاية حول تأكيد الموقف الحكمى العام الذى حرص الشاعر على تكراره بين لوحة وأخرى .

ولعل لجوء الشاعر إلى العنصر القصصى هو ما دفعه إلى الإكثار من الأفعال الماضية التى ازدحمت بها أبيات القصيدة ، وكأنه يؤكد وقائع أبطاله مما ساعده أيضا على الإطالة فيها – على هذا النحو – على الرغم من خلوها من النمط التقليدى من أنماط المقدمات فى القصيدة الجاهلية ، إذ كان من الطبيعى للشاعر أن يتخلص من تلك المقدمات ، وإن لم يتخلص من محورها الرئيسى حين

ذكر المرأة فى شخص أميمة ، وهى تتساءل حول شحوب جسمه ، ولكنّه أجاد فى توظيف المحور حين أوجز فى وقوفه معه فى بيت واحد ، اتخذه أداة ينفذ منها إلى تصوير مصيبته ، ولذا اقتصر منه على مجرد سؤال مطروح فتح أمامه مجالا واسعاً للمناقشة والتصوير .

(٤)

وتظل للقصيدة قيمتها الفنية المتمايزة فى العصر الجاهلى حيث تعكس جانبا وجدانيا خطيرا أفزع الجاهليين ، خاصة حين عجزوا عن تفسيره أو التصدى له بالتأجيل أو المقاومة ، وفى مقابل ما رأيناه آنفا من صراعات النفس البشرية من داخلها بين إرادات مختلفة فردية أو جماعية ، وما استتبعه من صراعات خارجية أدارتها الذات مع المجتمع ، ظهر الوجه الثالث للصراع عند أبى ذؤيب فى هذه القصيدة الطويلة التى اقترن بها اسمه . على أننا لانزعم أنه الشاعر الوحيد الذى شغلته قضية الموت ولكننا نزعم أنه قد وفر للقصيدة - على طولها - وحدة موضوعية ونفسية دقيقة حين جعل الموت محورها الوحيد فى مقابل تخاذل الذات حتى لحظة تغيبها فأجاد فى جمع كل العناصر واللوحات من حوله .

وعلى هذا النحو طرحت قضية المصير نفسها على كثير من شعراء العصر ممن رأينا لهم وقفات سريعة عندها فى ثنايا قصائدهم ، ومما يتأكد لدينا من تلك القصيدة المشهورة التى نظمها امرؤ القيس فى أواخر حياته ، حيث راح يتأمل فيها المصير المحتوم من خلال ثلاثة عشر بيتا تبدو قصيرة إذا قيست بقصيدة أبى ذؤيب ، قال فيها امرؤ القيس :

(١) أرانا موضعين لأمر غيب ... ونسحر بالطعام وبالشراب

(٢) عصافير وذبأن ودودُ ... وأجرأ من مُجلّحة الذئاب

(٣) وكلّ مكارم الأخلاق صارت ... إليها هِمّتى وبها اكتسابى

---

(١) موضعين : مسرعين . نسحر : نفعل ونخدع .

(٢) الذبان : الذباب . المجلّحة :التي تصرّ علي مسلكها ولاتتراجع عنه .

(٤) فبعض اللوم عاذلتى فإنى	ستكفينى التجارب وانتسابى
(٥) إلى عرق الثرى وَشَجَتْ	وهذا الموت يسلبنى شبابى
(٦) ونفسى سوف يسلها وجرْمى	فيلحقنى وشيكاً بالتراب
(٧) ألم أُنض المطىَّ بكل خرْقٍ	أمقِّ الطول لمأع السراب
(٨) وأركبُ فى اللُهام المَجر حتى	أنال مآكل القُحَم الرِّغاب
(٩) وقد طوَّفْتُ بالآفاق حتى	رضيتُ من الغنيمة بالإياب
(١٠) أبعدَ الحارث الملك ابن عمرو	وبعد الخير حُجْر ذى القباب
(١١) أُرَجى من صروف الدهر لينا	ولم تَغْفَل عن الصُّمِّ الهضاب
(١٢) وأعلُم أننى عما قليل	سأنْشَبُ فى شَبَا ظُفُر وناب
(١٣) كما لاقى أبى حُجْرٌ وجَدّى	ولا أنسى قتيلاً بالكُلاب

حيث بدا فيها حديث الموت والمصير جزءا من واقع اليأس والتشاؤم الذى يعيشه الشاعر فيبدو عاجزا عن تجاوزه فكريا ، فإذا هو يتضاءل أمام مجهول لايعلم من أمره شيئا ، وأمام غيب لا يدرك من حوله ما يطمئنه إليه ، فيرى نفسه -

---

(٥) وشجت عروقي : اشتبكت واتصلت .

(٦) الجرم : الجسد . وشيكا : سريعا .

(٧) أنضي المطية : أرهقها من السفر وطول الطريق وأهزلها . الخرق من الأرض : الطريق المخيف الممتد . الأمق : الطويل .

(٨) اللهام : الجيش الضخم . المجر : كثير العدد . المأكل : الغنائم . القحم : ج قحمة وهي الموقف الشديد . الرغاب : البعيدة الغايات .

(١٠) الحارث بن عمرو : جد امريء القيس . حجر بن الحارث : أبوه .

(١١) صروف الدهر : مصائبه وأحداثه المتقلبة . الصم : الصلبة .

(١٢) سأنشب : سأتعلق . الشب : الحد .

(١٣) قتيل الكلاب هو عمه شرحبيل بن عمرو قتل في يوم الكلاب .

كبقية الأحياء – يعيش فى عالمه بقوة دفع لا شأن له بها إلا أن يستجيب لها ، بل يبدو معها مسرعا إلى مجهول لا يعرفه ، ولكنه – مع هذا – يسعى إليه سعى الغافل الذى سحرته مشكلات الحياة ، وأزعجته مطالبها عن أن يتأمل تناقضات ما ينتظره من بعدها ، وقد سلب كل شئ إلا أن يظل شبيها بأضعف الكائنات فى هذه المنطقة بالتحديد ، ولا يعوضه عن هذا السلب شرف الانتماء إلى آباء أو أجداد تحولوا جميعا إلى عدم وتراب أمام ذلك المصير المنتظر ، مما يدفعه إلى محاولات استرجاع الماضى لعله يجد فيه ضربا من العزاء أمام حطام النفس الباكية وقد أقرت بعجزها أمام صورة الموت الماثلة أمامها ، فمهما تعددت صورة تطوافه فى ذلك العالم الرحب ، واتسعت رحلاته فى آفاق الأرض الواسعة فلن يجد غنيمة أفضل من أن يعود من حيث بدأ وقد تجسدت فى نفسه كل مشاعر الضياع والإحساس بالفقد واليأس والإخفاق ، وكيف لا وصروف الدهر تقهره بكل تقلباتها، والفناء يحيط به إحاطته بكل الأشياء ، حتى الجبال الراسية لم تسلم من صولته فكيف بالإنسان أمام المصير المفزع إلا أن يستشعر الذات وغيابها .

فلاشك أن كلا الشاعرين قد بدا مشغولا بقضية المصير وموقف الذات المنهزمة منه ، ولكن الذى لايستحق طويل حوار أو مناقشة هنا أن قصيدة أبى ذؤيب تظل متميزة بطولها ، وأسلوب المعالجة التصويرية القصصية من خلال اللوحات التى رسمها الشاعر على عكس ما نراه من سرعة فنية فى قصيدة امرىء القيس التى اقتصر فيها على عرض مشهدين بين ماض وحاضر ، بين حياة لاهية عاشها ، وبين موت ينتظره ويترقبه لا يجد منه مناصا إلا العزاء من خلال ما تلقاه السلف من قبله بما عرف عنه من استسلام وانهزامية مؤكدة . وكأن الجميع ينتهى حول انتظار غياب الذات فى حضور المصير وعندئذ لابد أن ينتهى الصراع .

(٥)

وتتعدد صور الصراع وتتسع لوحاته ابتداء من ذلك الصراع الداخلى الذى يحتويه المطلع فيما يصطنعه الشاعر من لغة حواره ، ليستتبعه صراع انهزامى مع المنون والدهر ، ويستوقفه إزاءه مشهدان : الأول حول دليل انهزاميته وما أصابه من الأرق والضجر حتى بدا منه شاكيا (٤) ، والثانى : اعترافه بموت أبنائه مما

حطم نفسه تماماً (٥) ، وعندئذ لم يبق للذات إزاء الموت سوى التعبير عن انهزاميتها واستسلامها من خلال غصة تزعجه أو عبرة لا تقلع (٥) .

فإذا ما انتصرت المنية ورحل الموتى ، وبقيت الحياة أمام الشاعر طرفاً آخر يتصارع معه ، تراه يعيش حالة من الإحباط والتخاذل ، فيصور صراعه مع العيش من نفس المنطلق الانهزامى أو قريبا منه (٧) ، وبعدها يستطرد فى البحث عن الصراع الشكلى له مع المنية حين أراد أن يدفعها عن أولاده فباء بفشل ذريع (٨) ، ومن ثم بدا الصراع غير متكافئ بين المنية وأى شئ آخر ، وآخره تلك التميمة التى أحال عرضها إلى صيغة حكمية عامة (٩) ليعقبها ضروب من تصوير غياب الذات إزاء حضور المصير وهو ما يتناوله من خلال : مجهولية الزمان والمكان (١٢) ، والرضوخ الكامل للوقائع دون رد فعل إلا من خلال البكاء أو الصمم (١٤) أو – على أكثر تقدير – من خلال محاولة يائسة للتجلد والتحمل أمام الشامتين (١٥) ، أو – فى بعض الأحيان – محاولة إثبات وجود الذات فى إطار صياغة حكمية حول عالم النفس أوعالم الفناء (١٦ – ١٧) .

وفى إطار هذا الطرح التصويرى تتعدد المصطلحات حول الزمان أو الدهر وخطوبه وأحداثه تعدد اللوحات الانهزامية التى ازدحمت بها القصيدة معلنة سقوط الذات فى كل لوحة على حدة .

وقد تبلورت تلك اللوحات بشكل مفصل فى صورة الحمار الوحشى – كما رأينا آنفا – بكل حركتها وضجيجها حتى مرحلة الاستسلام ، وقد كان قبله يرعى ، ويأكل ، ويشرب ، ويجتاز الرياض ، ويقود القطيع ، ويمرح بين معطيات الحياة فكانت ذاته فاعلة فى كل حدث منها ، ثم ينتهى به المطاف إلى المفعولية ، وتلقى الأفعال التى لايبقى له منها سوى فعل الاستسلام أمام رمية الصائد التى لاتخطئه ، فإذا بصراعه ينتهى إلى مشهد ذلك البارك المتجعجع فحسب .

ثم تأتى لوحة الثور الوحشى مصارعا للحياة وللأحياء ، فهو يصارع كلاب الصيد ، ويصر على الفوز والبقاء ، ويكاد يسحقها جميعا (٤١) ، ولكن ظهور الصائد يبدو مؤشرا حتميا لإنهاء الصراع ، ومن ثم لايبقى أمامه إلا أن يكبو ويستسلم بعد مزيد من التفاصيل التى عرضتها الصور (٥٣) .

فإذا ما جاء صراع الفارس وفرسه مع الحياة ، وقد تدرع بدروعه التى أحسن نسجها ، وتصور أنه سيفوز بالبقاء ، تخاذلت دروعه المتينة أمام المنايا (٥٤) ، وكانت النهاية والفناء ، هو ليس فى هذا بدعا ، بقدر ما يستكمل به المشهد المكرر دائما أمام الموت وهو يتوج الجميع فى نهاية المطاف .

وبذا ترددت وحدة التصوير لدى الشاعر بين المشاهد المتعددة التى استهدفت تصوير غياب الذات من خلال خضوعها لذلك الحس الغيبى ، وقوى المجهول التى أعجزتها مقاومتها في أى من مواقفها .

الفصل الثاني

الاتساق والتوافق

١- فى سياق الحس القبلى والفردى.

٢- الحس الحضارى والدينى .

١- في سياق الحس الفردي والقبلي

وصاحب الرائية هو حاتم بن عبدالله بن سعد الحشرج .. ويُكنى أبا سفّانة ، (وسفانة ابنته . وأصل السفانة اللؤلوة) ، وهى أكبر ولده ، كما يكنى بابنه عدىّ بن حاتم ، وقد أدركت سفانة وعدىّ الإسلام فأسلما ، وأُتِى بسفانة النبى صلى الله عليه وسلم فى أسرى طَىء فمنّ عليها .

وقد ذاعت شهرة حاتم فى إسرافه فى كرمه ، ومما ترويه أخباره يبدو ذلك الكرم موروثاً عنده منذ نشأته ، إذ يروى أبو الفرج أن أمه غنيّة بنت عفيف بن عمرو ، كانت فى الجود بمنزلة حاتم ، لا تدّخر شيئاً ، ولا يسألها أحد شيئاً فتمنعه ، وقد بلغ من سخائها أن حجر عليها إخوانها لما رأوه من إتلافها ، ومنعوها ما لها ، فمكثت دهراً لايدفع إليها شئ منه ، حتى إذا ظنوا أنها قد وجدت أملا فى ذلك ، أعطوها صرْمةً من إبلها ، فجاءتها امرأة من هوازن كانت تأتيها فى كل سنة تسألها، فقال لها : دونك هذه الصرمة فخذيها ، فوالله لقد عضّنى من الجوع ما لا أمنع معه سائلا أبداً .

ويُروى أن سَفانة ابنته كانت من أجود نساء العرب ، وكان أبوها يعطيها الصِرمة بعد الصرمة من إبله ، فتنهبها وتعطيها الناس ، فقال لهم حاتم : يا بنية ، إن القرينَيْن إذا اجتمعا فى مال أتلفاه ، فإما أن أعطى وتمسكى ، أو أمسك وتعطى ، فإنه لا يبقى على هذا شئ .

وهى رواية لا تسجل تعقُّل حاتم فى العطاء ، بقدر ما تسجل حرصه على أن يكون هو صاحب ذلك العطاء دون غيره ، ربما لأنه يجد لذّته فى إرضاء سائليه ومنحهم هباته وأمواله .

ومن محامد صفاته – وهى كثيرة – ما يرويه أبو الفرج من أنه كان جواداً يشبه شعره جوده ، ويصدق قوله فعله ، وكان حيثما نزل عرف منزله ، وكان مظفَّراً إذا قاتل غلَب ، وإذا غنم أنهب ، وإذا سئل وهب ، وإذا سابق سبق ، وإذا أسر أطلق ، وكان يقسم بالله ألا يقتل واحد أمه . وكان إذا أهلّ الشهر الأصمّ (رجب) ،

الذى كانت «مضر» تعظّمه فى الجاهلية ينحر فى كل يوم عشراً من الإبل ، فأطعم الناس واجتمعوا إليه ، فكان ممن يأتيه من شعراء العصر بشر بن أبى خازم وغيره ؛ ومن أخباره أنه كان لا يأكل إلا إذا وجد من يأكل معه ، وأن عبيد بن الأبرص وبشر بن أبى خازم والنابغة الذبيانى امتدحوه ، فوهب لهم إبل جده كلها ، وأنه أقام مكان أسير فى قيده وأطلقه ، كما يروى أنه أطلق قومه من أسر الحارث بن عمرو .

وقد تحدثت ماوية عن كرمه فيما حدث به الهيثم بن عدى بن ملحان بن أخى ماوية امرأة حاتم حين قال : قلت لماوية : ياعمة حدثينى ببعض عجائب حاتم فقالت :عجب ، فعن أيّه تسأل ؟ قال : قلت : حدثينى ما شئت ، قال : أصابت الناس سنة شديدة وقد أسهرنا الجوع ، فأخذ عدياً وأخذت سفّانة ، وجعلنا نعللهما حتى ناما ، ثم أقبل علىّ يحدثنى ويعللّنى بالحديث كى أنام ، فرقْقت له لما به من الجهد ، فأمسكت عن كلامه لينام ، فقال لى : أنمْت ؟ مراراً ، فلم أُجب ، فسكتُّ . فنظر فى فتق الخباء ، فإذا شئ قد أقبل ، فرفع رَأسه فإذا امرأة ، فقال : ما هذا ؟ قالت : ياأبا سفّانة ، أتيتك من عند صبية يتعاوون كالذئات جوعاً ، فقال أحضرينى صبيانك ، وقام إلى فرسه فذبحها ، واجتمعوا حولها فما أصبحوا ومن الفرس على الأرض قليل ولا كثير ، إلا عظم وحافر ، وإنه لأشد جوعاً منهم وما ذاقه .

وحين نترك حاتماً ، لنحدد موقف القبيلة من مثل مسلكه ، نجدها تعترف فى مجتمع الجاهلية لأبنائها من الشعراء بمكانتهم فى الدفاع عنها ، ونشر مآثرها ، والتعريض بالقبائل التى أخذت منها مواقف عدائية ، ومن هنا عدّ الشاعر لسان حال القبيلة ، فى ذاك الوقت المبكر من تاريخ الشعر العربى ، وعدّ هذا الشعر نفسه سجلا دقيقاً لتاريخ العرب ، أو على حد تعبير ابن عباس رضى الله عنه «ديوان العرب» . ولكن الشعر لم يقف عند حد تفخيم القبيلة وتعظيمها ، بل تجاوز ذلك حين ترك لنا بعض الشعراء قصائد تكشف مواقفهم الذاتية من قضايا المجتمع القبلى على مستوياتها المختلفة ، ولعل قضية الكرم كانت من أبرز تلك الصفات التى حرص عليها أبناء القبيلة ، وتغنى بها شعراؤها ، وتسابقوا فى ممارستها ،

(تراجع ترجمته وأخباره في الجزء السابع عشر من الأغاني ص ٣٦٣ ومابعدها) .

والإسراف فى تصويرها ، ولعل شاعراً عربياً لم يعرف موقفه من هذه القضية الاجتماعية ، مثلما عرف عن حاتم الطائى ، الذى فلسف حياته كلها من خلالها ، لا لإرضاء القبيلة فحسب ، بل لإرضاء نفسه أولا ، إذ وقعت تلك الصفة منها موقعاً إيجابياً فعّالاً جعله حريصاً على تصويرها ، وتضخيم ذاته من خلال موقفه منها مما يتأكد من الروايات التى سبق عرض بعضها ، وهى صفة ترتد - كما قلنا- فى أصولها الأولى إلى طبيعة تلك الحياة الجاهلية التى مارسها حاتم وغيره من بنى عصره ، حيث عانى الناس من جدب البادية ، وكثرت رحلاتهم خلف سبل الحياة ووسائل العيش ، حتى صارت الرحلة تقليداً عريقاً يحتل مكاناً بارزاً فى القصيدة الجاهلية له مدلوله الفنى والاجتماعى والاقتصادى جميعا .

من الطبيعى إذاً أن نتصور حرص المجتمع القبلى على ذيوع تلك الصفة ، والانتصار لها ، وتشجيع أبنائه على التنافس حولها ، ذلك أن كل فرد فى القبيلة يصبح عرضة في رحلته لأن يحتاج للاستضافة، أو أن يطلب الإغاثة ، وعندها يكون فى حاجة ملحّة إلى أولئك الذين اتصفوا بالمروءة والكرم، وجعلوا من ديارهم فى الصحراء مقراً للترحيب بهؤلاء واستضافتهم، وأشعلوا نيرانهم فى جوف الصحارى الواسعة، لعلها تهدى السارين إليهم، ومن هنا أيضاً ظهرت صورة «المستنبح» الذى اتخذه كرماء القوم علماً يهتدى الراحلون إلى مصدر صوته. على هذا النحو أخذت صفة الكرم شكلها العام على أيدى شعراء الجاهلية، نتيجة استجابتهم لظروف الحياة وصراعهم معها، كما راح بعضهم يتعرض لها من خلال استجابته النفسية الخاصة ، وقناعته بها، حتى صارت جزءاً من كيانه يعكسه صراعه مع لائميه وكان أشهر هؤلاء الشعراء «حاتم الطائى» حتى ضرب المثل بكرمه حين قيل «أكرم من حاتم» وذلك فى جاهلية العرب ، وحتى ما بعدها، وقد وصفته ابنته بين يدى الرسول ﷺ بأنه «كان يفك العانى، ويحمى الذمار، ويكرم الضيف، ويشبع الجائع، ويفرج عن المكروب، ويطعم الطعام، ويفشى السلام، ولم يرد طالب حاجة قط» . فكان رد رسول الله ﷺ بأن هذه صفة المؤمن، فمن المؤكد أن أباها كان يحب مكارم الأخلاق . وهو حكم يقضى بسلامة المسلك الاجتماعى الذى سلكه حاتم متسقا مع نفسه ، ومع مجتمعه وعقده القبلى إلى حد بعيد فتحولت صراعاته إلى أطر ضيقة يحكمها فقط دفاعه عن فلسفته ضد من يسخر من إفراطه فى كرمه ، أو صراعه الدائم مع الفقر الاقتصادى فى الصحراء.

والقصيدة الرائية – كغيرها من شعر حاتم – تصور طبيعة ذلك المسلك ، إذ ترسم الصورة المثالية للرجل العربى ، وتحكى شخصه ، وتعرض ما اقتنع به فى فلسفة حياته الخاصة ، وبما حفلت به من اعتزاز بالسخاء ، والبذل ، والعفة ، والوفاء ، وحماية الجاروالصدق فى القول والفعل معا ، مما يكشف عن تناغم حسه الفردى مع مطالب القبيلة إزاء تلك الصفة ، وفيها يبدو شديد الحرص على التأصيل لتلك الرؤية «الحاتمية» التى عرف بها ونسبت إليه ، فيقول :

(١) أماوىَّ قد طالَ التَّجنُّبُ والهجرُ ... وقد عذَرَتْنى فى طلاَبكمُ العُذْرُ
(٢) أماوىَّ إنّ المالَ غادٍ ورائحٌ ... ويبقى من المال الأحاديث والذِّكر
(٣) أماوىَّ إنى لا أقُولُ لسائل ... إذا جاء يوماً : حلَّ فى مَالنَا نَزْرُ
(٤) أماوىَّ إمَّا مانعٌ فَمبَيِّنٌ ... وإمَّآ عطاءٌ لا يُنَهْنِهُه الزَّجْرُ
(٥) إماوىَّ ما يُغنى الثراءُ عن الفتى ... إذا حَشْرَجَتْ يوما وضاق بها الصَدْر
(٦) إذا أنا دلَّانى الذين أحبُّهم ... لَمَلْحودةٍ زَلْجٍ جوانبُها غُبْرُ
(٧) وراحُوا عجالا ينفضون أكُفَّهُمْ ... يقولون : قد دمىَّ أناملَنا الحَفْرُ
(٨) أماوى إنْ يصبح صداىَ بقَفْرَةَ ... من الأرض لا ماءٌ لدىَّ ولا خَمْرُ:
(٩) تَرَىْ أن ما أهلكتُ لم يك ضرَّنى ... وأن يدى مما بَخلْتُ به صِفْرُ
(١٠) أماوىَّ إنى رُبُّ واحدِ أمهِ ... أجَرْتُ فلا قَتلٌ عليه ولا أسْرُ

---

(١) الطلاب : طلب صاحبته والسعي خلفها حرصا علي الوصول إليها . العذر : الأعذار وهي المبررات التي يراها مانعاً لاستمرار سعيه للبحث عن ماوية .

(٢) حشرجت : يقصد حشرجة الروح عند الموت .

(٦) الزلج : الملساء التي لا تثبت فيها القدم . الملحودة أو الرمس أو الصيِّر هي القبر . الغبر : (جمع أغبر) ، والغبراء هي التي غبَّرها التراب .

(٧) رميَّ : أسال الدماء من أيديهم نتيجة كثرة الحفر . صفر : خالية وفارغة . واحد أمه : وحيدها .

(١١) وقد علم الأقوامُ لو أنَّ حاتماً ... أرادَ ثراءَ المال كانَ له وفرُ
(١٢) وأنيَ لا آلو بمَالٍ صنيعةً ... فأوّلُه رازٌ وآخره ذُخْرُ
(١٣) يَفُكُّ به العانى ويؤكَلُ طيِّباً ... وما إن تُعَرِّيه القداحُ ولا الخمر
(١٤) ولا أظلُم ابن العمِّ إنْ كَانَ إخوتى ... شهُوداً ، وقَدْ أودَى بإخْوته الدهر
(١٥) غنينَا زمانٌ بالتصعلُكِ والغنى ... كما الدّهر فى أيامه العُسْرُ واليُسر
(١٦) لبسْنَا صروفَ الدّهْر ليناً وغلْظةً ... وكُلاً سقاناه بكأسَيْهما الدّهْرُ
(١٧) فَما زادنا بغْياً على ذى قرابةٍ ... غنانا ولا أزرى بأحْسَابنا الفقْر
(١٨) فقدْماً عَصيْتُ العاذلات وسُلّطتْ ... عَلَى مصطفى مالى أناملَى العَشْرُ
(١٩) وما ضرَّ جاراً ياابنةَ العمِّ فاعْلَمى ... يجاورُني ألاَّ يكونَ لَه سِتْرُ
(٢٠) بعَيْنيَ عن جاراتِ قَومِيَ غفلَةٌ ... وفى السَّمْع منى عن حَديثهم وَقْرُ

---

(١١) الوفر : المال الكثير الذي تشهد القبائل بوجوده لدي حاتم وقومه منذ القدم .

(١٣) العاني : الأسير والعبد . تعربيه : تقنيه وتهلكه . القداح : سهام الميسر .

(١٥) التصعلك : الفقر .البغي : الظلم والاعتداء علي الآخرين .

(١٧) أزري : أهان . العاذلات .النساء اللائي يعذلنه ويلمنه علي كرمه .

(٢٠) الوقر : ثقل السمع .

(١)

وتدور القصيدة – فى جملتها – حول تأصيل صفة الكرم التى عُدَّت من المعالم الأساسية الكبرى فى العقد الاجتماعى للقبيلة ، هى هنا تحتل موقعاً مهماً يختلف فى طبيعته النوعية عنه فى قصائد المدح التى تنتهى – فى معظمها – إلى قدر من المبالغة فى تضخيم صور الممدوحين ، على ما فيها من الزيف والافتعال، أو الصدور عن الرغبة فى إرضاء الممدوحين بغية العطاء وانتظارا له فحسب .

ولكنا هنا نلتقى بشاعر كرَّس حياته قصراً على تلك الصفة ، منذ جعلها معياره الأول فى التعامل مع قومه ، وهيأ له موقفه منها أن يفتخر بها فى كثير من الأحيان ، وأن يشهد الأقوام والقبائل على هذا الفخر ، خاصة أنه بدا واثقاً من نفسه وذيوع صيته فى هذا المجال ، حتى اتخذ اسمه رمزاً للكرم وإشارة للإسراف فى البذل والجود ، وهى الصفات التى رحب بها « العقد الاجتماعى » ، وكثير منها يكمل لوحة الكرم بشكل ما : ومن ذلك تصويره شدة حرصه على إغاثة الملهوف ، ونجدة من يستغيث به ، وحماية كل من يطلب منه حق الإجارة ، وهو بذلك يكشف جانبا من طبيعة الحياة البدوية بما فيها من رهبة تثير الخوف والفزع فى النفوس ، مما جعل القبيلة تسجل لتلك الصفة مكانة خاصة حيث تتصدر «عقدها» مع أبنائها . كما يسجل حاتم لنفسه رفض الظلم ، إذ لايقبل بالتحالف ضد الآخرين، إلا إذا كان تحالفه مع عشيرته فى خدمة قضاياها ، أو كان دفاعاً عن ظلم يخشاه أبناؤها . وهو فى رفضه الظلم – على هذا النحو – يتسق اجتماعياً مع الصوت القبلى الذى دوى فى الجاهلية فملأ الآذان ، وأصبح يتردد على ألسنة أبنائها حول ضرورة نصرة أبناء القبيلة باعتبار ما يربطهم من أخوة العصبية ، وإن كان يوسّع من دائرة تلك الأخوّة من ناحية ، ويرفض المبادأة بالظلم من ناحية أخرى ويكاد يتنازل عن عصبيته فى امتداد كرمه بلا حدود من ناحية ثالثة، دون أن يعنى هذا أنه يهدأ إذا وقع عليه ظلم أو حتى على غيره إذ لابد له من الرفض والمقاومة ، وهو موقف ردده شعراء الجاهلية حتى أصبح رد الظلم أو العدوان معلماً من معالم الفروسية والشجاعة ، يعتد بما فيها من حس إنسانى يرتفع عن مستوى المبادأة بالعدوان ، ولذا وجدنا عنترة بن شداد يقنن المسألة فى قوله

فى صيغته المشروطة وقد مرت بنا آنفا :

فـإذا ظُلِمْتُ فـإنّ ظُلمِيَ باسلٌ ... مـرٌ مـذاقـتـه كطَعْم العَلْقَم

كما وجدنا زهير بن أبى سلمى يصوغها فى شكل حكْمى عام رأى فيه أنه «من لايظلم الناس يظلم» دون أن يقصد بذلك إلى البدء بمعاداة الآخرين ، وإنما قصد استطاعة الظلم ومشروعية الدفاع عن النفس وإلا استمر المظلوم فى الوقوع تحت طائلة ظلم الظالم ، وهو أمر يهين النفس البشرية ويضعفها ، ومن ثم تحول رد الظلم إلى تقليد حتمى يفرضه دستور القبيلة البدوية على أبنائها .

ثم يضيف حاتم إلى هذا العقد القبلى صفة أخرى تمتع بها ، والتزمها ، وألحّ على عرضها ، وهى منطق الصراحة والوضوح فى العلاقات الاجتماعية ، فهو لا يتعامل مع من قصدوه طلباً للعطاء ، إلا من خلال تلك الصراحة التى تصاحب ذلك العطاء أو حتى ذلك المنع إن هو لم يجد شيئا يعطيه .

وهو يأبى على نفسه أن يكون قرينا للغرور أو واحداً من أهله ، إنما يعتز فقط بنصرة قومه له ، ويشتد لديه ذلك الاعتزاز بشدة انتمائه إليهم ، ولكنه لا يشمت فيمن يناوئه أو يعاديه حين يجور عليه الزمن ، ذلك أنه لا يطمئن هو نفسه إلى ذلك الزمن ، بل يصر على نصرة قومه ضده منتميا بذلك إلى كتائب الصراع الجماعى مع الزمن .

ويصل التصوير لديه إلى درجة إنسانية راقية - على مستوى السلوك الشخصى - حين يضيف حاتم إلى المشاهد السابقة حرصه على غضّ الطرف عن جاراته ، وكأنه يتعامل مع المرأة من منظور حضارى ، أساسه التقدير والاحترام والحياء ، مستكملا من خلال ذلك دائرة حسن الجوار التى استوقفته ، حيث يعرض منها الجانب الذى يتعلق بكرامة المرأة ، وهى صفة تنم عن الحس الحضارى الذى تميز به ، وبدا طبيعيا أن يجيد تناوله وعرضه فى القصيدة .

من هذه الصفات مجتمعة استطاع حاتم أن يرسم لوحة فنية كبرى لشخصه، ولموقفه الاجتماعى ، ولواقعه وزمنه ، فجاءت جزئيات القصيدة تحكى واقعه الخاص ، كما عاشه وتصوره ، بما فيه من ملامح مثالية ، وتعددت لديه

الصورة حين وزّعها عبر تلك الصفات ، حتى انتهت إلى عرض صورة الرجل حريصاً عليها ، مدافعاً عنها ، راعياً لها ، معتزاً بها ، وهو يحرص من خلال هذا كله على طبيعة علاقاته الاجتماعية بقبيلته من ناحية ، لأنها تتبنى بدورها العقد الاجتماعى الذى صاغته ، فضم بين طياته تلك الصفات ، مع حرصه على اقتناعه بها ، وإصراره على إضفائها على ذاته من ناحية أخرى ، ولعل ذلك الاقتناع بضرورة التوافق مع الحس الاجتماعى ، وما يعكسه من ضرورة ، الولاء والانتماء ، وهو ما دفع الشاعر إلى التكرار والإلحاح على عرض رصيد صفاته بهذا الشكل المكثف .

وما إن يطمئن حاتم إلى تلك اللوحة التى رسمها ، وأتقن توزيع الألوان فيها، حتى يبيح لنفسه تلك الصياغة المطلقة التى هدأ عندها وجدانه ، فارتفع صوته مفتخراً بشخصه ، جاعلا من ذاته محوراً تدور حوله تلك الصفات جميعها ، وتزداد ثقته بذلك حين يشهد الأقوام على ما هو بصدده ، نافيا بذلك أنه يزعم ما ليس له بحق ، وكأنه واثق – عندئذ – من إقرار قومه بذلك الحق له والشهادة له به ، والاعتداد بنبوغه وتفوقه فيه .

ولايخفى مايجول بخواطر الشاعر وعقله من حين إلى آخر من مشاعر وأفكار تخللت هذا الفخر ، وكان لها تأثيرها فى إيقافه عن الانخراط فى دائرة الاندفاع والمبالغات المطلقة التى كاد يتردى فيها ، وأوشكت أن تنتهى به إلى الغرور ، لولا تذكره الموت وتصوير موقفه منه ، فلم يسقطه من حسابه ، بل راح يسجل حسه الغيبى حتى أطال فى عرض الصورة ، وراح يفصل فى المشاهد التى يتخيل فيها نفسه فى قبره ، وقد تركه رفاقه وقومه ، حتى الأصدقاء منهم بعد أن نفضوا أكفهم من تراب القبر لحظة الانتهاء من حفره ودفنه . ولعله من خلال عرض تلك الصورة حرصه على الاعتزاز بفلسفته ، إذ إنه يدرك – كما رأينا من قبل – أن مصيره ، ككل حى – إلى فناء ، وأن ما يبقى له من ذكر خالد إنما يتعلق بتلك الصفات التى عرف بها فى حياته ، ومن خلال تلك التى تركها بين قومه ، يتغنون بها ، ويطبعونها بطابع التعميم ، حتى تصير أهلا لضرب الأمثال بها ، فلايكاد الشاعر ينسى لديهم وكذلك صفاته .

ولايقف الجانب السلبى فى اللوحة الفنية التى رسمها حاتم عند هذا الحد ، ولكنه اكتمل حين عرض صراعه مع الدهر ، وكرر مشاهده موزّعاً إياها بين

السلب والإيجاب ، فهو تارة يقف ضده حين ينصر ابن العم ، إذا ما وقع عليه أذىً من الدهر ، وانصرف عنه إخوته ، وتارة أخرى يعترف لهذا الدهر بما فيه من يسر وعسر ، وثالثة يسلِّم بقوته وسطوته التى تبدو فى تقلبات ، وما تجنيه على الأقوام والأمم ، فما بالنا بالأشخاص أمام ذلك الخصم العاتى الذى لاتتكافأ فيه أطراف الصراع ؟

وعلى أية حال فقد بدت الخطوط الإيجابية فى اللوحة الفنية التى رسمها أشد تجليا ، وأكثر وضوحاً ، وفيها استطاع أن يصوغ معْلَماً من المعالم الكبرى للعقد الاجتماعى ، كما استطاع أن يضيف إليه تلك الملامح الإنسانية الرفيعة ، وحتى فى عرض الجانب السلبى الذى أدخله ضمن خطوط الصورة لم يكن يقصد سوى تبرير ما يذهب إليه وكأنه يسجل بذلك وعيه القدرى بطبائع الحياة من ناحية ، ثم يسجل لنفسه ما يبرر حرصه على كل الصفات التى صوّرها ، وضحّى فى سبيلها بماله ولوم لائميه من ناحية أخرى .

(٢)

هذا عن المحتوى الذى دارت حوله القصيدة وعالجت جزئياته ، وهو ما أثَّر فى شكلها الفنى العام ، حيث حاول حاتم إحالته - كما قلنا - إلى لوحة فنية كبرى، تعددت أبعادها ، وتنوعت خيوطها ، وبقى فى هذا الشكل ما ذهب إليه حاتم من مستوى الصياغة الفنية التى صبَّ فيها فكرته ، إذ بدأ بعرض تلك المقدمة السريعة مخاطباً صاحبته على طريقة الجاهليين فى الخطاب فى المقدمات، وقد اختار صاحبته أو زوجته فى هذا الخطاب حتى يبثها فلسفته التى اقتنع بها ، ولم يصنع صنيع أولئك الذين توجهّوا بالخطاب إلى ضمائر التثنية ، حرصاً على الرفقة فى رحلاتهم فى جوف الصحراء ، فهو هنا ليس بصدد الصحبة ولا هو بحاجة عملية إليها ، ولكنه فى موقف يحتاج فيه إلى جمهور يعرض عليه فكره ومبادئه وقد اتخذ من زوجته هذا الجمهور الذى يتحدث إليه ، متخذا من اسمها لحناً موسيقياً عذباً ، يردده من خلال التكرار الواضح فى مطالع الأبيات الخمسة الأولى ثم فى بيتين موزعيْن بعد ذلك بين أبيات القصيدة .

ويغلب على المقدمة طابع التعميم حتى ليصح اعتبارها مقدمة حكْميَّة ، عرض من خلاها ما اقتنع به من المواقف ، وصاغ فيها خلاصة ما انتهى إليه

مصورا ما ارتضاه لنفسه فى حياته ، وكانت أداته - وهذا طبيعى - فى فن الحكمة تلك الصيغ التقريرية المباشرة بعيداً عن الإغراق فى التصوير الذى دأب عليه الشعراء وتنافسوا حول البراعة فيه .

فمقدمة القصيدة خطابية حكمية ، تقود إلى الموضوع بشكل مقبول وموضوع الشاعر هنا هو الفخر بكرمه ، وما حوله من صفات استطاع توظيفها فى خدمةالقصيدة ، وكان فيها من الطرافة ما فيها ، خاصة حين عرض موقفه من جارات قومه ، وعلاقته بهن .

ونظراً لطبيعة المقدمة - على هذا النحو - كان من السهل - ومن الطبيعى أيضا - أن تتداخل بشكل واضح مع الموضوع ، دون حاجة إلى ربط مفتعل ، أو إلى ما يسمى بحسن التخلص ، أو جودة الانتقال إلى الموضوع ، فلم يكن حديث الحكمة إلا صدوراً واقعياً عن تلك الروح الاجتماعية التى ارتضاها عقد القبيلة ، وارتضاها معه حاتم أيضاً ، فكان طبيعياً أن يقود هذا التوافق إلى ربط المقدمة بموضوعها ، دون حاجة إلى ذلك الافتعال الذى قد نقع عليه حين يلجأ الشعراء - فى موضعات بعينها - إلى نمط من الربط الصناعى بين مقدمات قصائدهم وموضوعاتها ، وهو ما نأى عنه حاتم انطلاقا من كل ما هو ذاتى فى هذه القصيدة .

(٣)

ويظل من السمات الفنية البارزة عند حاتم فى الصياغة حرصه المستمر على الاستطراد فى الحديث حول موضوعه مرات عديدة ، وهو ما يمكن تبريره خاصة إذا تعلق الموقف بفضيلة الكرم التى أدار الحوار حولها ، فما راح يتجاوزها حتى يعود إليها ثانية وثالثة ، حتى أصبحت الصفة موطن جذب له باستمرار يكفى لكشف عمق واقعه النفسى إزاءها .

كما يبدو من هذه السمات البارزة فى القصيدة أيضاً ذلك التكرار الذى يمكن أن نتلمسه فى المعانى والصيغ ، الأمر الذى يبدو منتشراً منذ المطلع ، فما إن بدأ الشاعر بخطاب (ماوية) حتى ألح كثيراً على تكرار اسمها ، وهو موقف سحبه بعدها على كثير من معانيه التى كررها ، خاصة فضيلة الكرم ومتعلقاتها ، منذ

راح يصوغها فى شكل حكمة فى البيت الثانى ، إلى عرضها فى شكل تقريرى لحدث يقوم به فى البيت الثالث ، إلى تفصيل أبعاد الموقف سلباً وإيجاباً فى البيت الرابع، إلى تصوير اقتناعه بخلود الصفة بعد موته وفنائه فى البيت الخامس ، إلى توظيف الصفة فى فخره بنفسه فى البيت الحادى عشر ، إلى التفصيل فى عرض مشهد العطاء فى البيت الثانى ، إلى استبدال التصوير بالتقرير حولها فى البيت الثامن عشر.

ومن خلال هذا التكرار استطاع حاتم أن يرسم الأبعاد الحقيقية لتلك الفضيلة كما ارتضاها لنفسه وترسخت فيها ، وكما شهد له بها قومه ، فحاولوا الاقتداء به من خلال تمثُّلها ، وممارستها على نهجه فيها ، وانطلاقا من حواراته حولها .

وإلى جانب التكرار يبدو ما حرص عليه «حاتم» من عرض للمواقف التقريرية – المباشرة ، على ما فيها من وضوح وبساطة ، فجاءت – فى معظمها– بمنأى عن الإغراق أو الغموض والتعقيد ، إذ بدت وليدة البيئة البدويةالتى عاش الشاعر واحداً من أبنائها فى وسائله وأدواته التصويرية ، وهو لم يلجأ إلى «التشخيص» إلا فى صور نادرة جداً ، كما فعل فى تلك الصورة التى رسمها لماله، وقد أُهين حين سلطت عليه يداه فى البيت الثامن عشر ، وتجسيد ما لبسه قومه من صروف الدهر وتقلباته فى البيت السادس عشر .

وعلى أية حال فقد بدا حاتم ابناً مخلصاً للحياة البدوية باراً بها ، صوَّر انتماءه إليها ، وولاءه لها ، وأكد حرصه على دستورها وتقاليدها ، حتى انعكست روح الإخلاص فى صوره حين جاءت سهلة مباشرة ، وكأنها راحت تستجيب هى الأخرى لصوت البيئة الجاهلية بما فيها من ذاك الوضوح وتلك البساطة .

لقد وضع حاتم فى الرائية أصول فلسفته الاجتماعية بشكل واضح الدلالة على تمسكه بها ، وعدم الاستعداد لتجاوزها أو إغفالها أو إعلان الصراع إلا فى سبيلها ، ولذلك لم يتردد فى تكرار تلك الرؤية «الحاتمية» فى غير رائيته من القصائد الأخرى ، وإن كانت الرائية – من بينها – تظل قادرة على احتواء تلك الفلسفة ، بدليل ما تردد من تأثيرات مختلفة ، تركتها فى صورِ شعراء آخرين فى العصور الأدبية التالية ، فكانت خصوصية عطاء حاتم بلا منٍّ ولا زجر تتردد

بنفس الوضوح عند المرار الفقعسى وإن كان نقلها إلى موضوع المدح فى قوله عن ممدوحه :

يُعطى الجزيلَ ولايُرى فى وجهه ... لخليله مَنٌ ولا شتم [1]

وإذا هى عند المرار أيضا :

إذا سلم السارى تهلَّل وجهُه ... على كل حال من يَسار ومن عُسْر[2]

كما وجدت ظاهرة الموت بهذا الشكل الذى صوّره حاتم سبيلها إلى كثير من الشعراء تأثُّراً به فى نفس المشهد ، فمن حاتم إلى عبيد بن أيوب نجد الأخير يقول:

إنى لأعلم أنىَّ سوف يتركنى ... صحبى رهينةَ تُرب بين أحُجَار

فرْداً برابيةٍ أو وسَطَ مقبرةٍ ... تسقى علىّ رياح البارح الذارى [3]

وهى صورة تعكس مدى تأثير حاتم فيمن تلاه ، لا فى إطار الحس الغيبى فحسب ، بل فى تلك الصورة المحسوسة التى رسمها للقبر من واقع انفعاله ومخاوفه .

وكذا فى موقفه من الدهر تتردد ملامح هذا التأثير عند عبيد الله بن الحر فى قوله :

حلبتُ خلوف الدهر كهلاً ويافعاً ... وجرّبْتُ حتى أحكمتنى التجاربُ [4]

وكذا قوله :

(١) شعراء أمويون ٢/٤٨١ .

(٢) نفسه ١/٤٥١ .

(٣) شعراء أمويون ١/٣٠٥ .

(٤) نفسه ١/٩٦ .

أرى الدهر لى يومين : يومـــاً مطرَّداً شـريداً ويوماً فى الملوك مـتـوَّجـاً (1)

وثالثة فى قوله :

ويومـــاً ترانى فى رخـــاءٍ وغـــبطةٍ ويوماً ترانى شـاحب اللون أغبـر (2)

بل إن حاتماً ترك رصيداً حتى فيما صاغه من تقرير حرص فيه على ضمان شهادة الأقوام له بالثراء ، بما لتلك الشهادة فى نفسه من دلالة على شدة الحرص القبلى على الاتساق مع القبيلة ، فإذا التقرير يجد سبيله على ألسنة غيره من شعراء متأخرين ، على نحو قول الفرزدق مفتخراً .

وقـد علم الأقـوام حـولى وحـولكم بنى الكلب أنى رأس عزٍّ وكـاهله (3)

وهى عند قيس لبنى مقرونة بطلب السؤال فى قوله :

كـأن الهـوى بين الحيـازيم والحـشـا وبين التّــراقى واللُّهـــاة حـــريق
فإن كنتِ لَما تعلمى العلم فاسألى فــبعضٌ لبـعض فى الفَـعـال لـنـوق
سلى هل قلانى من عشير صحبتُه وهل ملّ رحلى فى الرفاق رفيق (4)

وهى عند الأخطل أيضا مكررة مرة فى قوله على المستوى الفردى :

وقـــــد علِـمَتْ أفناء تغلب أننى نُضَـــارٌ ولـم أنبُتْ بقــرقــرةٍ أثْلا (5)

---

(1) نفسه ٥٩٨/١ .

(2) نفسه ١٠٤/١ .

(3) ديوان الفرزدق .

(٤) ديوان قيس لبني ١٣٠ . الحيازيم : ج حيزوم وهو وسط الصدر . التراقي : العظام التي بين ثمرة النحر والعائق .

(٥) ديوان الأخطل ٣٢٢/٢ الأفناء : الفروع . النضار : ما نبت في الجبل ويكون خشبه صلبا . القرقرة : الأرض المطمئنة اللينة وخشبها خوار. الأثل : شجر لا ثمر له ولاشوك .

وعلى المستوى القبلى العام يعكسها قوله :

ويوم الحمو قد علمت مَعَدٌ ... حصدناكم كما حُصِدَتْ ثمودُ

وأيام لنا ولهم طِوَالٌ ... يعضُّ الهامَ فيهن الحديد [1]

بل ربما تكشَّف مزيد من إعجاب الشعراء بشخص حاتم من خلال فلسفته ، فسجّل بعضهم ذلك صراحة فى شعره ، من مثل ما أورده المرار الفقعسى حول سلوكه مع ابن العم على ذلك المنهج «الحاتمى» فى قوله :

ولا تدرأتُ بالدّرء الذى قَبَلى ... على ابن عّمىَ والمولى له غِيَرُ [2]

وما زال واحد أمه يشغل الشاعر فى حديثه عن وجد أمه ، وخوفها عليه ، وهو من ينقذه حاتم ، ويصوره قيس لبنى مع تطويع الصورة لموقفه الغزلى :

فما وجدت وجدى بها أمٌّ واحد ... بواحدها ضمٌّ عليه صفائح [3]

وعند الفرزدق يتردد حديثه الصريح عن حاتم فى قوله :

أبا حاتم ما «حاتم» فى زمانه ... بأفضل جودا منك عند العظائم

أو قوله :

على ساعة لو كان فى القوم «حاتم» ... على جوده ضنّت به نفس حاتم [4]

وهى اعترافات صريحة تجعل من شخص «حاتم» محوراً لمقارنات بعيدة المدى تنتهى إلى نتيجة واحدة حول عظمة مكانته فى هذا المجال .

---

(١) ديوان الأخطل ٢/٥٢٤ .

(٢) شعراء أمويون ٥٢٧ . تدرأت علي الرجل : إذا تعززت عليه .

(٣) قيس لبني ٧٥ .

(٤) ديوان الفرزدق ٢/٣٤٥ .

وعلى مستوى حسن الجوار الذى أكّده حاتم فى تجربته ، راح الأخطل يصور قريبا من نفس المسلك ما عالجه قوله :

ومـا أنا إن جـارٌ دعـانى إلى التى تحمّل أصحـاب الأمـور العظائم

ليُسْـمِعَنى والليل بينى وبينه عن الجـار بالجـافى ولا المتناوم (١)

وعن الضيف والجار من نفس المنطق يذهب الفرزدق فى فخره بقومه إلى أنهم :

الأحملون فمـا خفّت حلومهمُ والأثقلون على الأعداء ميـزانا

والمعجلون قرى الأضياف إن نزلوا وأمنع الناس يوم الروع جيرانا (٢)

وإذا كانت فكرة المستنبح ورفع الناس للسارين قد عُرفت لدى حاتم ، حين وضع أصولها حتى عرف بها ، فقد أصبحت مصدراً يستقى منه الشعراء نظائر لها: فيظهر البيت الموطأ المعروف عنه لدى الأخطل فى قوله :

موطّأ البيت محمودُ شمائله عند الحمـاية لا كَـزٌ ولا وَعِقُ (٣)

كما يظهر رفع النار الذى عُرف عنه أيضا لدى الأحوص فى قوله :

عودتُ قومى إذا ما الضيف نبّهنى عُقر العشار على عُسْرى وإيسارى

إنى إذا خـفـيَتْ نارٌ لُمـرْمِلَةٍ أُلفَى بأرفع تلٍّ رافـعـاً نارى

وذاك إنى على جـارى لذو حـدبٍ أحنو عليه بما يُحْنَى على الجار (٤)

---

(١) ديوان الأخطل ٢/٥٠٥ .

(٢) ديوان الفرزدق .

(٣) ديوان الأخطل ٢/٦١١ . الحمالة : الكفالة . الكز :البخيل .

(٤) ديوان الأحوص . الوعق : السئ الخلق الشرس .

ثم يمتد منطق الكرم الذى أصّل له حاتم بهذا الشكل المطلق الذى لايهتم فيه بطبيعة السائل ، حتى وإن كان من البخلاء ، بل لا يهتم حتى بحالته هو بين الفقر والغنى مما يلفت انتباه الشمردل فيصوغ على نهجه قوله :

إنى لأبذل للبخيل إذا اعترىَ ... مالى وأترك مالَهُ موفورا

وإذا طلبتُ ثواب ما آتيته ... فكفى بذاك لسائلى تذكيرا [1]

وفى حالتى فقره وغناه يقول الشمردل حول الكرم والعطاء بنفس المنطق الحاتمى :

من الناس أقوامٌ إذا صادفوا غنىً ... تعالَوْا على إخوانهم وتعظّموا

وإن نالهم فقرُ مَضَوْا وكأنهم ... من الذُلّ قن فى الأنام تقسّمُ [2]

ولم تقتصر تأثيرات حاتم أو امتداده على مستوى تلك الأبيات المفردة أو الصور الجزئية المتناثرة ، ولكنها تظل رهنا بطرح صور أكثر وضوحا وتعددا .

(٤)

فإذا ما تجاوزنا مستوى الأبيات إلى اللوحات الكبرى استطعنا التعرف على حاتم مرات كثيرة فى عصر الإحياء لدى شعراء بنى أمية ، إذ نستطيع أن نتلمس خطاه فى لوحة الإغاثة التى رسمها الأخطل قائلا [3] :

ومستنبح بعد الهدوء دعوتهُ ... بصوتىَ فاستعشى بنضْوٍ تزعما

فجاء وقد بلّت عليه ثيابَهُ ... سحابةُ مسَودٌ من الليل أظلما

وفى ليلة ما ينبحُ الكلب ضيفها ... إذا نُبّه المَبْلودُ فيها تغمغما

(١) شعراء أمويون ٢/٥٣١ .

(٢) شعراء أمويون ١/٥٥٠ .

(٣) ديوان الأخطل ٢/٥٩٩ .

فنبّهتُ سعداً بعد نوم لطارق ... أتانا ضئيلا صوته حين سلما
فلما أضاءته لنا النار فاصطلى ... أضاءت هجَفاً موحشاً قد تهشّما
فقلت لهم هاتوا ذخيرة مالك ... وإن كان قد لاقى لَبُوساً ومطعما
وانى لحـــلال بى الحقُّ أتقى ... إذا نزل الأضيافُ أن أتَجهَّما [1]

صحيح أنه يعرض فلسفة الكرم فى صورة قصة رجل تحيّر بالليل فنبح لتجيبه الكلاب ، ولكنه لم ينأ عما درج حاتم على تصويره من صورة «المستنبح» وفخره بجبن كلبه الذى اشتهر به ، وأذيع عنه ، ثم تأمل بنية الصورة الحاتمية بعد ذلك من خلال سحابة الليل السوداء القاتمة ، وكيف بلّ مطرها ثياب المستغيث ، وكيف كان الصوت وسيلة المغيث إليه ، وكيف أدت النار مهمتها فى إضاءة الليل المظلم والاصطلاء من برده القارس ، وكيف قدم الأخطل ضروب القرى لضيفه من ملبس ومأكل دون أن يتجهم أو يضيق به ، فبدا شديد الاحتذاء لمنهج حاتم فى كل مناحى موقفه .

بل إن صور حاتم تصبح منقذا لكبار الشعراء فى أزماتهم الفنية ، وكأنه المرجع الأول فى صفات الكرم التى يصح نقلها وتبادلها بين موضوعَىْ الفخر والمدح ، فقد يضيق الممدوح أحيانا بتصوير الشعراء له بشكل نمطى مكرر ، كما حدث فيما قاله عبد الملك بن مروان : يا معشر الشعراء تشبهوننا بالأسد الأبخر ، والجبل الوعر ، والملح الأجاج ، ألا قلتم كما قال كعب الأشقرى فى المهلب وولده :

لقد خاب أقوام سروا ظلمةَ الدجى ... يؤمون عمرا ذا الشعير وذا البرّ
يؤمون مَنْ نال الغنى بعد شيبه ... وقاسى وليدا ما يقاسى ذوو الفقر
ولكنكم يا آل بكر بن وائل ... يسودكم من كان فى المال ذا وفر

(١) استعشي : قصد . تزعُّمه : ضعف رغائه . المبلود : الثقيل البليد . التضور : البعير أنضاه السفر . سعد : غلام الأخطل . الهجفَ : الجافي . الموحش : الذي بات مع الوحش إشارة إلي الجوع . تهشم الجلد : يبسه علي عظامه . مالك : ابنه . ذخيرته : ناقة نحرها له . الحق: حق الضيافة . تجهم : استقبل بوجه كريه .



هو المانع الكلب النباح وضيفه خميص الحشا يرعى النجوم التى تسرى[1]

صحيح أن التعامل التصويرى مع الكلب النابح ، وذوى الوفر من المال لا يعد حكرا على حاتم دون غيره ، ولكنه كان تمهيدا للموقف الفنى فى كل هذه الصور التى استوحاها من فنه أولئك الشعراء الذين أضافوا من خلالها جديدا فى عالم المدح بعد أن حوروا الصور المنقولة عن حاتم ونقلوها من باب الفخر الفردى.

كما يبدو حرص حاتم على المزج بين الكرم والبشاشة ، أو التسامح فى حالة العطاء هادياً لكثير من الشعراء للسير فى نفس الاتجاه التصويرى ، وقد يتحول الموقف أيضا إلى صورة كاملة على النحو الذى رسمه الشمردل اليربوعى فى قوله:

وقد علْمت وإن خفّ الذى بيدى أن السماحة منى والندّى خُلُق

ولا يؤنَّبُ أضيافى إذا نزلوا ولا يكون خليلى الفاحش النَّزقُ

ونُكرم الضيف يغشانا بمنزلة تحت الجليد إذا ما استنشق المَرَقُ

نبيتُ نلحفُه طورا ونُغْبِقُهُ شحم القرى وقراح الماء نغتبق[2]

فإذا هو يتخذ مقومات صورته من السماحة والندى فى صورتيهما الدائمة كفلسفة حياة وليست مواقف طارئة فى حياته ، ثم يفصل ما أجمله فى منهج حاتمى فى استقباله لضيفه بعيدا عن قبح اللقاء أو فحش القول ، بل يكرمه بكل سبل القرى من ملبس ومطعم مهما كانت قلة ماله .

ويبدو الأخطل – كما رأينا – من أكثر شعراء عصر الإحياء إعجابا بفلسفة حاتم واحتذاءً لفنه ، وتأثرا بلوحاته التى راح يعيد النظر فيها ، ليطرحها من جديد مضفياً عليها من فنه الخاص بأبعاده الاجتماعية والدينية الجديدة ، ولكنّ حاتما لايزال واضحاً بفكره وفلسفته أيضا فى تصوُّر الأخطل فى لوحته التى يقول فيها مفتخراً وقد ملأ عليه عالمه :

---

(١) شعراء أمويون ٢/٤٠٩ .

(٢) شعراء أمويون ١/٥٣٦ .

أعـاذلتيّ اليـوم ويحكمـا مهـلا ... وكُفًا الأذى عني ولا تُكثرا عـذلا
ذراني تَجُـدْ كـفيّ بمالي فـإنني ... سأصبح لا أستطيع جوداً ولاُ بْخلا
وإذا وضعوا بعد الضريح جنادلا ... عليّ وخلّيتُ المطيـة والرّحْـلا
وأبكيتُ من عُتبـان كلَّ كـريمةٍ ... على فاجعٍ قامت مشقّقة عُطْلا
أعـاذل إن النفس في كف مـالك ... إذا ادعـا يومـاً أجـابت له الرُسْـلا
ذريني فــلا مــالي يردُّ منيّـتي ... واني أرى حيّاً على نفسه قُفْـلا
وليس بخـيلُ النفس بالمال خـالدا ... ولا من جـواد ميّتـاً فـاعلَمى هُزلا
ألا رُبَّ من يخـشى نوائبَ قـومه ... ورَيْبُ المنايا سـابقـاتُ به الفـعـلا
ويارُبَّ غـــادِ وهو يُرْجى إيابه ... وسوف يلاقي دون أوبته شغلا (١)

فإذا أردت التدقيق فى أركان الصورة التقيت بحاتم من خلال الأخطل فى حواره مع العاذل ورفض اللوم والإصرار على الإنفاق والعطاء انطلاقا من الإدراك الواعى لحتمية الموت الممثل فى صورة القبور والجنادل وانصراف الرفاق عبر المطايا والرحل ، وعندئذ يفقد المال قيمته إذ لايرد المنية ولا حتى يؤجلها ، ولا يبقى لصاحبه منه إلا الذكر بسبب ما أنفقه منه لا ما بخل به على سائليه ، حتى يضفى على الموقف بعض الصيغ الحكمية التى تطبعه بطابع العمومية والشمول حول فناء البخيل وخلود الكريم ومفاجأة المنايا وحتمية القضاء .

وعلى هذا النحو تعددت ملامح الرصيد الفنى لحاتم لدى الشعراء المتأخرين، حيث راحوا ينسجون صورهم ، وقد اقتنعوا بفلسفة حياته كما صاغها ، وبقيت لهم قدراتهم الخاصة على التحوير ، أو التعديل ، والإضافات حسب طبيعة المصادر التصويرية ، والقدرة على الابتكار ، وإخراج الصور ، ويقى الذى لابد أن يسجل لحاتم هنا من خلود مع عصور الأدب المختلفة ، خلّده مسلكه الاجتماعى بما

(١) ديوان الأخطل ٤٢٧/٢ .
أجابت الرسل : أي أجابت النفس رسل ربها .

فيه من تطرُّف آخذه عليه عذاله ولائموه في جيله ، ولكن وعى الشعراء بتفوقه فى هذا المسلك قد أوقع بعضهم أسير الصورة الفنية كما رسمها مقتنعا بفكره ، وسالكا مسلكه متخذا منه القدوة وباحثا فى فلسفة كرمه عن المثل العليا .

(٥)

وتتعدد أشكال الصراع على مدار القصيدة ، وتتسع دائرتها وتضيق طبقا لتنوع موقف الشاعر إزاء كل ما حوله ، ابتداء فى ذلك مما كرر رسمه من صور صراعه مع المال ، وهو صراع ينهيه لصالحه لأنه السيد المتحكم فيه ، فهو الذى يحكم على ماله بالفناء وهو الذى يهينه فى سبيل العطاء حتى يتخلص من صراعه معه إلى حيث يريد .

بل لعل الشاعر لا يحس ضخامة ذاته فى موقف آخر قدر إحساسه به فى هذه المنطقة الصراعية التى يحس فيها ضربا من الاسترخاء النفسى وهو ما يتوج بإرضاء النفس والسائل معاً .

فإذا ما ظهر السائل على الساحة لم يكن طرفا فى الصراع بقدر ما بدا دافعاً وراء تعميق صراعات النفس الداخلية خاصة إذا لم يجد الشاعر ما يعطيه ، وقد بات لزاماً عليه أن يعطي وإلا تغلب على موقفه وخرج من صراعاته بتلك المصارحة التى يطرحها أمام سائله وكأنه يطلب منه التجاوز عن رفضه وتبرير ذلك الرفض باعتباره استثناء سلوكيا وليس قاعدة ، ولا هو مؤشر لبخله فى يوم ما.

وتتعدد الصورة الصراعية فى هذا الجانب على المستوى المعنوى حين يعرض انقسام النفس بين العطاء والمنع ، فإذا هو بين خيارين : إما أن يبين للمنع سببا وجيها يقنع به سائله ، وإما أن يعطى فيبش فى وجه سائله دون أن يعقب عطاءه أياً من صور المن أو الأذى .

وحين يتأمل الشاعر لوحة الغيبيات تراه يعيش صراعات أخرى يعكسها موقفه إزاء الموت وفيه ينتهى إلى ضرب من الاستسلام الكامل ، وهو ما يتسع فى مجال التقرير والتصوير ، كما يزداد اتساعا حين ينتقل إلى صراع الأحياء جميعا مع مشهد الموت ، وكيف لايصبرون على لقائه ، بل كيف يؤثرون سرعة الفرار

من مشهد القبر حتى وإن دفن فيه منهم أعز الرفاق .

وهنا يصور أيضا صراع الرفقة والصداقة أمام لوحة الموت ، وكذا صراع البخل والكرم فى خلال لحظة الموت الحاسمة لينتصر بالضرورة للوحة الكرم التى حرص عليها وتبناها .

ثم يأتى صراع الفقر والغنى فى السلوك الحاتمى وهو ما أردفه الشاعر مراراً بالشهادة القبلية ، وانطلق منه إلى توزيع صورة المال فى يده بين أوله وآخره من خلال «الزاد» و«الذخر» كما صوره . وهو يعمد إلى مزيد من التفصيل حول صراعات المال مع مجون عصره بين خمر وميسر وبين خصوصية منطقة الكرم لديه ليستكمل المشهد بمزيد من التصوير لصراع التصعلك والغنى ، وكذا صراع الدهر فى داخله بين العسر واليسر ، وبين اللين والغلظة ، ثم صراع النفس إزاء عطايا الدهر بين البغى والظلم ، أو القناعة والتواضع .

وضروب أخرى من الصراعات يتوقف عندها الشاعر كلما تأمل ذاته وعلاقاتها الداخلية ، فهى لاتكاد تخلو من تلك الصراعات ففى مقابل حديثه عن الرفاق ، أو اتساقه مع الصيغة الاجتماعية فى قومه ، يعرض صراع الذات مع العاذلات على حد تعبيره وعندها يؤثر الإصرار على الإنفاق والعطاء بلا حساب .

واستكمالا لصورة تلك الصراعات الداخلية ينتهى الشاعر إلى التحيُّز الواضح لذلك السلوك الاجتماعى المتحضر الذى يحكم علاقاته بالجار عامة ، وبجاراته بصفة خاصة على مستوى غض الحواس جملة عن نساء جيرانه ، وهنا تهدأ صراعات النفس أمام لوحة الكرم وما أحاط بها من تلك العفة والمروءة وحسن الجوار إلى غيرها من ملامح الحس الحضارى التى استطاعت أن تتجاوز لغة العصر التى ترجمها غيره من الشعراء فى معظم الأحوال .

٢- الحس الحضارى والدينى

وصاحب هذا الاتجاه ومُمَثِّله هنا عدِّى بن زيد العبادى ، وهو ينتمى إلى إحدى القبائل العربية التى اجتمعت على النصرانية ، وهى قبيلة تميم ، كان جدُّه أيوب قد هرب من اليمامة خوفاً من دم أصابه فى قومه ، فنزل الحيرة ، واستطاع أن يبنى له مركزا فى المدينة وعند ملوكها . وعلى هذا أُتيحت لعدىّ الفرصة لكى ينشأ فى أسرة مستقرة ، وفى واقع حضارى تقرّب فيه إلى البلاط الفارسى ، واحتلّ مكانة مرموقة عند كسرى .

فمن حيث النشأة بدت نشأة عدى مختلفة عن غيره من شعراء القبائل ، وعلى ذلك برزت مقومات ثقافته مختلفة فى جوانب منها عن ثقافتهم ، وإن اتفقت فى كثير منها معهم أيضا ، فقد تعرّف عدىّ جيدا على لغة آبائه من العرب وإلى جوارها تعرّف على الفارسية لغة الحاكمين فى الدولة . وأتيحت له فرص الارتحال إلى القسطنطينية برسالة من قِبَل كسرى إلى قيصر الروم ، وبهذا مرّ بالشام وتعرّف على حواضر الحضارات المختلفة ، وأفاد من رحلاته كثيرا فى تكوين ثقافته ، وتوسيع آفاق فكره ، بقدر ما رأى وما سمع . وربما كان عدى - على عادة شعراء العصر - قريبا من بيئته على تحضرها وسهولة الحياة فيها ، وترفها ، مما انعكس - وهو طبيعى - فى فن الشعر عنده ، فكان شعره وثيقة تاريخية ولغوية لحياة متميزة ، عاشها فى قصور المناذرة والأكاسرة .

وكان لعدى دوره فى فن الشعر بما له من سمات خاصة ، تكشفها قصائده من ناحية ، ومن ناحية أخرى ترك أثرا واضحا فى شعر الأعشى أسلوبا وتصويرا، خاصة فى فن الخمرية الذى عرف به الأعشى ، بل إن تأثيره يمتد على حد تصوُّر بروكلمان - إلى التأثير فيمن عرفوا بالخمر والمجون فى العصور المتأخرة ، مما يؤكده تأثر الوليد بن يزيد به . وإلى جانب حديثه الخمرى شاعت فى شعره كثير من الصور الكئيبة التى تبلورت حول التفكير فى الموت والفناء . وشاء قدره أن يقضى فترة طويلة من حياته فى سجن النعمان وكان لها أن تؤثر فى فكره ، وأن يتلون شعره بذلك اللون القاتم ، بالإضافة إلى موقفه كشاعر من شعراء

النصارى من الجاهليين ، لم يشك أحد فى نصرانيته كما تطرق الشك إلى غيره من الشعراء من هذا الجانب .

وعلى هذا تحللت نشأة عدى وحركته فى شبابه من قيود الحياة القبلية التى رسف فى قيودها جلُّ شعراء العصر ، ولم يكن همُّه قصرا على الصراع الاجتماعى كما صنع طرفة وغيره من أبناء القبائل ، ولكنه سلك اتجاهاً آخر أصبح فيه قريبا من مجتمع الحضارة ، فتكيّف معه ، وأفاد منه ، وعلى أساس ما أفاده صدرت لوحاته الفنية معبرة عن نمط جديد من حياة العصر له سماته الخاصة وتمايزه فكان للنمط الحضارى تأثيره فى شعره لغة وصورة فلم يقف كثيرا عند التعقيد والصعوبة ، بل آثر السهل والواضح ، وأضاف إليه - أحيانا - بعض الألفاظ الفارسية ، وعنده خفت حدة الصراع فى ظلال هذا الحس الحضارى .

وقد أدار عدى كثيراً من شعره حول ظروف حياته قبل سجنه ، فنظم من مشاهد الطبيعة وخمره وغزله لوحات كثيرة ، وبعد سجنه راح ينظم شعرا حزينا باكيا يتناسب مع حالته النفسية ، ويخوض موضوعات الشكوى والاعتذار والعتاب، ومع قصيدته الدالية قد يبدو الحوار أكثر وضوحاً من خلال التطبيق وفيها يقول :

(١) أتعرفُ رسمَ الدار من أم مَعْبد ... نعم فرماك الشوق بعد التجلُّد

(٢) ظَلَلْتُ بها أُسْقىَ الغرام كأنما ... سقتنى الندامة شَرْبةً لم تُصَرَّد

(٣) فيالك من شوق وطائف عَبْرة ... كست جَيْب سربالى إلى غير مُسعِد

(٤) وعاذلة هَبتْ بليل تلومُنى ... فلما غَلَتْ فى النوم قلت لها : اقصدى

(٥) أعَاذلُ إن اللوم فى غير كُهنْه ... علىّ ثِنىٌ من غيِّك المتردد

(٦) أعاذل قد أطنبتِ غير مصيبةٍ ... فإن كنتِ فى غىٍّ فنفسك فارشدى

تراجع ترجمته وأخباره في مقدمة ديوانه بتحقيق جبار المعيبد (١١ - ١٨) .

(٢) سقاه الخَمر صردا أي صرفاً . سربالي : ثيابي

(٤) غلت : زادت . أقصدي : أقلي .

(٥) كنهه : حقيقته . ثني : هوة الشئ المثني مرتين وأراد اللوم المتكرر عليه .

(٧) أعـاذلُ إن الجـهل من ذِلَّة الفـتى ... وإن المنايا للرجـــال بمرصـــد
(٨) أعـاذل مـا أدنى الرشـاد من الفتى ... وأبعـــده منه إذا لـم يُسَـــدَّد
(٩) أعـاذل من تكْتب له النار يلقـهـا ... كـفـاحـاً ومن يكتب له الفـوز يسـعـد
(١٠) أعاذل قـد لاقَيْتُ مـا يَزَعُ الفتى ... وطابقت فى الحـجْلين مَـشْىَ المقيَّـد
(١١) أعـــاذل مـــا يدريك إلا تظنُّنا ... إلى ساعة فى اليوم أو فى ضحى الغد
(١٢) ذرينى فـمـا لى ما تقـدَّم من ردىً ... ومـا أشـتـهى منه ومـا خف عُـوَّدى
(١٣) وحُـمَّت لمـيـقـات إلىَّ منيَّـتى ... وغـودرْت إنْ وُسِّــدْتُ أو لـم أوسَّــد
(١٤) وللوارث البـاقى من المال فـاتركى ... عـتـابى فـإنى مُـصلحٌ غـيـرُ مـفـسـد
(١٥) أعاذلَ من لايصلح النفسَ خاليـاً ... عن الحىّ لا يرشُـــدْ لقـــولِ المفنَّد
(١٦) كـفـى زاجـراً للمـــرء أيامُ دهره ... تروحُ له بالواعـظات وتغـــتـــدى
(١٧) بُليتُ وأبليْتُ الرجـالَ وأصبـحت ... سنونٌ طوالٌ قـــد أتَتْ دُونَ مَـــوْلدى
(١٨) فـمـا أنا بدْعٌ من أُناس حـوادثٍ ... رجـالٌ أتت من بعـد بُؤسَى بأسـعُـد
(١٩) فنفسك فاحفظها من الغىِّ والخنى ... مـتى تُغْـوها يَغْـوَ الذى بك يقـتـدى
(٢٠) وإن كانت النَّعماءُ عندك لامرىء ... فـمـثـلاً بهـا فـاجْـز المُطالب وازدد

---

(٨) يسدد : يوفق .

(٩) كفاحاً : مواجهة ومقابلة .

(١٠) يزع : يزجر . الحجل : القيد أراد أنه صار من كبره يمشي كالمقيد .

(١٢) عودي : زائريّ عند مرضي .

(١٣) الميقات : الأجل . حمت : حضرت .

(١٥) المفند : الملوم والمكذب .

(١٧) أبليت : امتحنت . أبليت : اختبرت .

(١٨) بؤس : ج بؤس .

(١٩) الخني : الفحش في الكلام .

(٢١) إذا ما امرؤٌ لم يَرْجُ منك هوادةً   فلا ترجُها منه ولا حفظَ مَشْهَد
(٢٢) إذا أنتَ فاكَهْتَ الرجالَ فلا تلغْ   وقُلْ مثلما قالوا ولا تتزنّد
(٢٣) إذا أنتَ طالبتَ الرجالَ نوالَهم   فعفَّ ولا تأتى بجهد فتنكد
(٢٤) وإيّاك من فَرْط المزاح فإنه   جدير بتسفيه الحليم المُسَدّد
(٢٥) ستُدرك من ذى الفُحش حقّك كلّه   بحلمك فى رِفق ولَمّا تَشَدّد
(٢٦) وسائسِ أمرٍ لم يسُسْهُ أبٌ له   ورائم أسباب الذى لم يُوَوَّد
(٢٧) ووارث مجد لم ينلْه وماجد   أصاب بمجد طارفٌ غير متلد
(٢٨) وراجى أمور جَمّة لَنْ ينالَها   ستُشْعبُه عنوها شَعُوبٌ لُملْحد
(٢٩) ولا تُقْصِرَنْ عَنْ سَعْيٍ ما قد وَرِثْتَهُ   وما اسْطَعْتَ من خير لنفسك فازدَد
(٣٠) وعِدْ سواه القولَ واعْلَم بأنه   متى ما يُبِنْ فى اليَوْم يَصْرِمْك فى غد
(٣١) عن المرء لا تسأل وسَلْ عن قرينه   فكلُّ قرينَ بالمقارن يقتدى
(٣٢) فإنْ كانَ ذا شرٌّ فجانبه سُرْعَةً   وإنْ كان ذاخير فقارنْه تهْتَدى
(٣٣) إذا ما رأيتَ الشر يبعثُ أهله   وقام جُناةُ الشر للشر فاقْعُد
(٣٤) إذا كنتَ فى قوم فصاحب خيارَهم   ولا تصْحَب الأرْدَى فتردى مع الرّدى
(٣٥) وبالعدل فانْطقَ إن نطقتَ ولا تلُمْ   وذا الذّمّ فاذمُمْه وذا الحمد فاحْمَد
(٣٦) ولا تُلْحِ إلا من ألام ولا تلُمْ   وبالبذل من شكوى صديقك فامدُد

(٢١) هوادة : صفح . المشهد : المكان المخوف . فاكهت : مازحت . لا تقلع : لاتجزع أو لاتضجر. تزنّد : ضاق بالجواب . ورجل مُزند : سريع الغضب .

(٢٦) رائم الشئ : مريده .

(٢٧) الطارف : الحديث ، المتلد : القديم .

(٢٨) تشبعه . تهلكه . شعوب : المنية .

(٣٣) يبعث أهله : يثيرهم .

(٣٦) لحا الرجل : شتمه .

(٣٧) عسىَ سائل فى حاجة إن مَنَعْتَهُ — من اليوم سؤلاً أن يسوءك فى غد

(٣٨) وللخلق إذلالٌ لمن كان باخلاً — ضنينا ومن يبخلْ يُذَلَّ ويُزْهد

(٣٩) وللبَخْلَة الأولى لَمنْ كان باخلاً — أعف ومن يبخل يُلمُ ويلَهَّد

(٤٠) وأبدتْ لىَ الأيام والدهُر أنه — فأرْختُ ، من لا يُصلح الأمر يُفسد

(٤١) ولاقيتُ لذات الفتى وأصابنى — قوارعُ من يصبر عليها يُخلَّد

(٤٢) إذا ما تكرَّهْتَ الخليقة لامرىء — فلا تغشها واجلدْ سواها بمجلَد

(٤٣) ومَن لم يكن ذا ناصر عند حقه — يغلب عليه ذو النَّصير ويُضْهَد

(٤٤) وفى كثرة الأيدى عن الظلم زاجر — إذا حضَرتْ أيدى الرجال بمشهد

(٤٥) ولَلأمْرُ ذو الميسور خيرٌ مغبّة — من الأمر ذى المعسورة المتردد

(٤٦) سأكسبُ مجدا أو تقوم قيامتى — علىَّ بليل نادبانى وعُوَّدى

(٤٧) ينُحْن على مَيْتٍ ويُعلِنَّ رنَّةً — تؤرِّقُ عينى كُلِّ باكٍ ومَسْعَد

---

(٣٩) رجل ملهد : مستضعف ذليل .

(٤٢) الخليقة : الخلق والسجية . لاتغشها : لا تفعلها . مجلد : وجمعها مجالد وهي خرقة تمسكها النائحة إذا ناحت بيديها .

(٤٣) يفهد : يقهر .

(٤٥) مغبة : عاقبة .

(٤٧) المسعد : الذي يفرح بموته .

(١)

إذ يرسم عدى لوحة فنية ناضجة تكتمل فيها فلسفة حياته وتنكشف طبائع صراعاته ، وأول ما يلفت النظر فيها أنه تجاوز صراعات غيره من شعراء الجاهلية، حين جعل القصيدة كلها خالصة لبيانها وتصويرها ، باستثناء المقدمة ، صحيح أننا نجد زهيرا من حكماء الجاهلية ، ولكن ما صاغه فى معلقته من فلسفة وحكمة لم يتجاوز خاتمة القصيدة التى دان لها الشاعر الجاهلى بكثير من حسه ومشاعره . وصحيح أننا نجد عند طرفة رؤية صادقة لصراعه اليومى فى حياته كنموذج لفتى العصر الأول ، كما انتهى به خياله ووجدانه وفكره ، ولكن صورة طرفة ما زال ينقصها حكمة الشيوخ ، وامتداد الزمن مع تجارب أخرى للحياة هى أكثر نضجا وعمقاً بالضرورة .

ومن هنا يأتى تمايز هذه القصيدة لدى عدىّ وتأتى أيضا أهميتها من حيث محتواها الفكري الذى يكشف عن طبيعة شاعر خبر الحياة فى مرحلتين من حياته، وجرّب حلوها ومرّها معاً وتعرف على بدويّها وحضريّها ، حريتها وسجنها ، فلاشك أن تعدد لوحات حياته قد سمح له فنياً ، أن ينهض برسم تلك اللوحات المتصارعة التى لايكتمل بعضها إلا بالبعض ، بلا تناقض أو تنافر ، لأنها تصدر عن خط نفسى واحد ، راح يشملها من أولها إلى آخرها ، موفّرا لها تلك الوحدة الكلية التى تنتهى إلى بلورة الرؤية من منظور واحد متجانس ، يتسق مع واقع الشاعر - بكل أبعاده - كل الاتساق .

إن ما سجله طرفة من حِوار فلسفى حول لذة فتى العصر ، وجدله وصراعه حول قضيته مدافعاً إزاءها يعدُّ مرحلة سابقة فى حياة عدى ، لم يقف عندها طويلا ، بل اكتفى بمجرد الإشارة والتلميح إليها هنا ، حين قال :

ولاقيت لذات الفتى وأصابنى   قوارع من يصبر عليها يُخلَّد

ولكنه لم يكتف من واقع حياته بفلسفة تلك الفترة ، لما فيها من قصور ، لم يكتمل إلا بتعدد التجارب ، واستمرار صراعات الشاعر الإنسانى مع الزمن ، وهى



صراعات لا تنتهى به إلا إلى ذلك الاستسلام والضيق الذى قد يفرض على القصيدة عناصر سلبية ، على نحو ما صوّر زهير فى قوله :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش   ثمانين حولا لا أبَالك يسأمِ

ولكنه الصراع الذى يفرض على الشاعر أن يبعث صيحات متعددة ، تبدو متلاحقة ومتصارعة أيضا ، وتأخذ أشكالا مختلفة بين التقرير والتصوير ، بين عرض الماضى وتجارب الحاضر ، بين النصح والإرشاد والتوجيه من خلال واقع معاش وتجربة حية . إلى نحو ذلك من أبعاد اجتماعية تنتهى إلى رسم سلوكيات الحياة فى صورتها المثالية كما يتمناها الشاعر ، بشكل إنسانى مطلق عام ومجرد ، يمكن أن يكون للفرد منهج حياة ، يسنّ له طبيعة علاقاته مع مجتمعه ، ومن هنا تتعدد جزئيات لوحاته ، لنراها موزّعة بين الحس الغيبى والحس الاجتماعى معاً .

(٢)

فى الجانب الأول يرصد عدىّ ما يبدو من حرص الموت على ترقب البشر باستمرار ، وما كتب للبشر بعده من ثواب ، أو عقاب ، يتمثلان فى الجنة أو النار، وكذلك اعترافه بسطوة الزمن وانهزامه أمامه ، وتسليمه بأنه مصدر العبرة والعظات . وفى الجانب الثانى تتكامل سلوكيات الحياة من خلال قصيدته ، فكأنه يسنُّ قوانين العلاقات الاجتماعية كما ينبغى أن تكون بين الفرد ومجتمعه ، فهو يدعو إلى الكرم إيماناً منه بحتمية الفناء الذى يفرض نفسه على الإنسان وماله معاً، ثم يدعو إلى الإنفاق للسائل ، وإرضاء طالب العطاء ، وأن يجد الفرد فى نفسه مقياساً اجتماعيا معتدلاً من خلال الآخرين ، فلا يطلب منهم ما ليس فيه ، كما يدعو إلى احترام الفرد لذاته فى ضجيج الحياة الاجتماعية وصخبها ، على ألا ينزلق إلى المداعبة بما يسئ إليه ، أو أن يلح فى طلب ما يسعى إلى تحقيقه ، أو أن يفحش فى القول وطلب الحاجة ، وألا يظلم ذوى القربى أو أن ينتمى إلى جماعات الشر ، إيماناً منه بدور الخليل فى توجيه صديقه ، وأن يكون عفّ اللسان بعيدا عن الذم ، إلا ما يصدر رداً على ذم يوجه إليه ، وأن يقدم لغده قبل يومه ، ومنه يندفع فى طريق الخير بلا حساب ، فما يقدمه فى يومه قد ينتظر حصاده فى غده ، ثم ينهى لوحته بما بدأها به من حديث الموت . ولا شك أن السعى وراء نشر هذه

الأبيات قد يفقدها كماً كبيراً من جمالها وروعتها ، في هذا التركيب أو النسق الذى ورد تقريريا فى معظمه ، حتى استطاع فيه عدىّ أن ينسج خيوط تجاربه بدقة واضحة ، فلم يترك الحكمة تفرض نفسها بلا دليل من وقائع حياته ، أو اعتراف بموقفه من الزمن ، بل انتشرت المواقف مضفية على الصيغ الحكمية ظلا دقيقا من الواقعية المقنعة .

(٣)

وعلى المستوى الفنى استطاع عدىّ أن يقدم للقصيدة بما يتناسب مع موضوعها وإن أورد فى مقدمته ما يشى بتقليديته ، ويشف عن تشبثه بالمنهج الثابت للقصيدة الجاهلية ، فلم يتخل عن حديث الافتتاح ، ولكنه استغلّه بِشكل جيد، إذ أدخله فى نسيج الخط النفسى الواحد الذى انتشر فى القصيدة فحكمها ، وشدّ أبياتها ، وأفكارها ، حتى توافرت لها وحدتها الكلية . وفى المقدمة ما يوحى بأن حديث التجارب والحكم سوف يأتى بعدها ، فيشغل عدىّ منها بالتجلُّد ، ورفض الغىّ ، والعذل واللوم ، تمهيداً لتقعيد ما يقوله ، ليطرحه فى شكل قانون اجتماعى ، لا يلام عليه ولا يُعْذَل ، خاصة أنه صدر فيه عن تجارب حياته المعاشة على أرض الواقع ومن خلال الناس .

ولا يزال الحس الدينى من الظواهر التى تلفت النظر فى القصيدة ، الأمر الذى يَرُدُّ إلى الشيب الذى انتاب نفسية الشاعر من ناحية ، وإلى تجاربه فى الحياة بما أُتيح له فيها من وسائل اللهو ، والترف ، والضيق ، والسجن ، من ناحية ثانية ، ثم تمسُّكه بأهداب النصرانية التى برزت فى موقفه من الغيبيات من ناحية ثالثة .

وعلى هذا التقت فى قصيدة عدى أرصدة مختلفة متنوعة من تجارب الحياة ، تجتمع كلها حول حوار حكمى واحد ، هو ما انتشر فيها وساد بين أبياتها ، كما تلتقى فى أرصدة فنية برزت فى الأداة ، حيث سجل ولاءه لتقاليد القصيدة فى حديث الافتتاح ، وأجاد فى عرض الصور الحكمية من خلال الحديث التقريرى المباشر الذى انتشرت فيه الصيغ الخطابية بين الأمر ، والنهى ، والرجاء ، إذ يبدو الشاعر وقد أحس حاجته إلى المباشرة ، وعدم الإغراق فى التصوير ، فى مثل هذا الموقف ، فلم يصدر فيه عن قصور ولا عجز فى خياله ، بقدر ما طوع

حديثه لموضوعه بشكل أكثر صدقاً وأقرب إلى الواقعية .

ولعل الأمر الآخر الذى يلفت النظر عنده يبرز حول سهولة اللغة ووضوحها بالشكل الذي وردت به ، مما يعكس حسّ الحضارة التى عاشها الشاعر ، فأثّرت فيه وفى صياغته الجمالية ، وكأنه بهذا الشكل قد استجاب لما طرحته عليه طبيعة ثقافته اللغوية ، وفكره الدينى ، وخبرة حياته المتنوعة ، ليرسم فى النهاية تلك اللوحة التى اتسعت أبعادها ، من خلال الاستطراد الذى كان وسيلة من وسائل فنه، حين كررّ كثيرا من معانيه من باب الرغبة فى تأكيدها ، والاطمئنان إلى ترسيخها، وإرضاء الإلحاح النفسى الذى يتنازعه ليدفعه إلى مزيد من ذلك التوكيد.

وعلى هذا النحو الحضارى رسمت القصيدة صورة متعددة الأجزاء فكانت بوتقة التقى فيها الظرف الحضارى الذى عاشه عدى ، مع واقعه النفسى والزمنى، مع ماضيه الذى أدخله خيطاً فنيا يربط جزئيات القصيدة ، وينشر عليها ظلاله من حين إلى آخر . ويبقى للشاعر نفسه أنه تحوّل إلى الموقف الإيجابى فى الحياة يدعو إليه ، ويدعمه بتقريراته المختلفة التى يسعى من خلالها إلى الإقناع بصحتها، بل بضرورتها فى الحياة الاجتماعية بكل مشكلاتها وصراعات الأحياء فيها .

(٤)

وعلى مستوى التصوير الفنى كأداة لا تخلو منها القصيدة ركن عدىّ – بشكل متسع – إلى التقرير خضوعا لطبيعة موضوعه ، واستجابة منه لطبيعة الإبداع والتلقى فى تلك المواقف الخطابية ، ومع هذا تظل ملامح الصور التشبيهية تنشر ظلالها بين أبيات القصيدة فهو يسقى الغرام «كأنما سقته الندامة شربة لم تصرد» ، والمشى فى الحجلين «كمشى المقيد» ، وعلى المستوى الاستعارى تشغله صورة المنايا التى رآها «تترصد الرجال» ، وأيام الدهر التى صورّها وهى «تروح بالواعظات وتغتدى» ، وموقفه من الرجال يقوم على البلاء والابتلاء وهو يرى الشر «يبعث أهله ويقوم إليه جناته» .

وإن كان المستوى التصويرى هنا يظل نادراً بالقياس إلى أبيات القصيدة التى ناهزت الخمسين ، كما تلتقى ندرة الصور مع سهولة اللغة ، وتقريرية العبارة ، وجميعها لها مبررها الفنى والاجتماعى لدى عدىّ ، فلم يكن ليصدر عن عجز فنى فى هذا كله ، بقدر ما صدر عن إدراك واع لطبيعة موضوعه ، وبدت استجابته منطقية لما هو بصدده من تقارير التجارب التى استخلصها من حياته ، مرّة على سبيل العرض من خلال الماضى المحقّق الذى رفض فيه اللوم ، زيادة فى التأكيد ، فكرّر العاذل تسع مرات فى أبيات المقدمة موزّعاً الأفعال فيها بين المضى والأمر المطلق ، ومازجا الحدث الفردى المحقق بالحدث المفترض ، على عموميته واحتمال وقوعه بشكل عام ، ولا مبرر هنا لحصر الأفعال بين المضى والأمر والمضارعة ، فهى تنتشر فى كل أبيات القصيدة ولكن المهم أن تلك الأفعال تنتهى إلى دلالة مؤكدة حول الحرص على خطابية الأداء ، بدلا من الاستغراق فى التصوير مما يتطلبه الموقف الحكمى الذى عرضه الشاعر ، وبدا شديد الاحتكاك به والمعايشة له .

وبذا استطاع عدى أن يحقق أكثر من ازدواجية فى القصيدة منذ جمع فيها بين موقفين متصارعين زمنيا فى حياته ، كما التقى فيها التيار البدوى واستمر تأثره به ، مع صراعه مع مؤثرات الحياة الحضارية التى أسهمت فى سهولة لغته سرداً وتصويراً ، وأخيرا عكس فيها تجارب الحياة المحسوسة وصراعاتها مع حس الغيب بما فيه من التفكير فى سلوك الإنسان ومصيره ، فالتقى فى ذهنه صراع مشهد الحياة مع مشهد الموت ، مما انتهى به إلى التركيز الوجدانى على قضية الموت التى راح يستعد لها رافضا الدنيا ، زاهداً فى كثير من مغرياتها الفانية ، الأمر الذى دفع «نالينو» إلى تصوير موقف عدى كزاهد ، حيث جعل من شعره مؤثرا حقيقيا فى شعراء العصور التالية ، إذ يمتد بذلك التأثير إلى أبى العتاهية وغيره من شعراء الزهد فى عصر بنى العباس .

(٥)

وتتنوع صراعات الشاعر وتتعدد صورها منذ يستوقفنا منها صراع العاشق فى المقدمة بين الشوق والتجلد ، ثم بين الصبر والمنادمة فى محاولة يائسة لتخفيف حدة أزمته التى لايعرف لها الشاعر نهاية .

ثم يأتى صراع الملوم مع اللائم وهو يرفض اللوم بعنف ، وهنا ترد الإطالة المتميزة فى رسم الصورة التى يتصارع فيها مع لائمها (٤ - ١٢) ، فيراه لوما فى غير موضعه (٥) ، ولا يجد مبررا له بين الرشد وبين الغى ولا بأى من مقاييسهما (٦) ، ولا يكاد يصمد أمام أى من الحكم التى يستعرضها الشاعر حول الفتى والمنايا والرشاد والنار والفوز ، وتجربة الأنا فى الاحتكاك بواقع الحياة ، ثم تخاذلها أمام الموت وسطوته ورهبته .

وهنا ينتقل الصراع إلى المنطقة الحرجة أمام الموت ، وعندها يغلب على الذات طابع الاستسلام ، وروح الانهزام (١٢ - ١٤) ويبنى مقوماتها على مشهد الردى ، المنية ، الميقات ، التوسد ، الوارث الباقى ، مما يكفى لبيان أقصى صور ذلك للاستسلام .

ومنه إلى صراع النفس بين الصلاح والفساد يتحاور الشاعر (١٥) ثم صراع مع الدهر الذى يعظ ويرشد وأمامه أيضا لا يبقى سوى الإجابة والاستسلام والعجز عن التكافؤ والمقاومة (١٦) ثم يعود بعدها ثانية إلى صراع النفس بين الفضائل والرذائل أو ما اصطلح عليه الشاعر من خلال معجمه الواقعى بين النقاء والخنى والغى وبين الرشاد والصلاح (١٩) ، ثم تلك الصراعات الذاتية بين وراثة المجد أو استحداثه واكتسابه (٢٧) ، وكذا الصراع النفسى إزاء نيل المطلب بين السهولة والصعوبة (٢٨) ، أو ذلك القرين المتناقض بين الخير وبين الشر (٣١ - ٣٢) أو صراع الذم والحمد (٣٣) ، أو صراع البخل والكرم فى ظل الهواجس المتضادة داخل النفس البشرية (٣٨ - ٣٩) إلى غير ذلك من مجمل الصراعات التى تتعدد صورها على مدار جزئيات القصيدة وقد تناثرت بين أبياتها إلى حد بعيد .

الباب الثالث

بين الندرة والشيوع

الفصل الأول : نماذج شائعة :

١- الغزل وصراع الإمارة .

٢- بين الفروسية والغزل .

٣- الانتصار القومى

الفصل الثانى : لوحات نادرة :

١- الإنصاف .

٢- رصيد التجارب .

٣- النموذج التصويرى .

خاتمة : (حول البنية الفنية للقصيدة الجاهلية فى ضوء علاقتها بمستويات الصراع)

الفصل الأول

نماذج شائعة

١- الغزل وصراع الإمارة .

٢- الفروسية والغزل .

٣- الانتصار القومى

١- الغزل وصراع الإمارة

ويرتبط المشهد بامرئ القيس بن حجر بن عمرو بن حجر آكل المرار بن معاوية بن ثور .... (١) وأمه فاطمة بنت ربيعة بن الحارث بن زهير أخت مهلهل وكليب ابني ربيعة التغلبيين ، ويكنى امرؤ القيس أبا الحارث ، وأبا وهب ، وكان يقال له «الملك الضليل» كما قيل له أيضا «ذو القروح» .

ينتهي نسبه إلى بلاد بني أسد ، ويروى أن أباه حُجْراً كان له على بني أسد إتاوة في كل سنة مؤقتة فغبر ذلك دهرا ، ثم بعث إليه جابيه الذى كان يجيبهم فمنعوه ذلك فأخذهم بالعنف وقاتلهم ، وتعددت مواقفة العدائية منهم حتى قتل ، ثم أتى خبره امرأ القيس وهو مع نديم له يشرب الخمر ويلاعبه بالنرد ، فقيل له : قتل حجر ، فلم يلتفت إلى قول القائل ، وأمسك نديمه فقال له امرؤ القيس : اضرب فضرب حتى إذا فرغ سأل الرسول عن أمر أبيه كله فأخبره فقال : الخمر عليّ والنساء حرام حتى أقتل من بني أسد مائة وأجز نواصي مائة (٢) ويرتحل امرؤ القيس ليستعدى بكرا وتغلب طالبا منهما النصر على بنى أسد ثم لجأ إلى ابن عمته عمرو بن المنذر ، ولما امتنعت بكر بن وائل وتغلب من أتباع بني أسد خرج من فوره إلى اليمن فاستنصر أزْدَ شنوءة فأبوا أن ينصروه وقالوا : إخواننا وجيراننا ، فنزل بقَيْل يُدعى مرثد الخير بن ذى جدن الحميرى وكانت بينهما قرابة فاستنصره ، واستعداه على بني أسد فأمده بخمسمائة رجل من حمير ، ومات مرثد قبل رحيل امرئ القيس بهم .. وكثرت الأخبار والروايات بعد هذا حول رحلات امرىء القيس في تلك الفترة الكئيبة من حياته ، إذ يروى أن المنذر طلبه فهرب ، ونزل بالحارث بن شهاب ، ثم نزل على سعد بن الضباب الإيادى ، والمعلى بن يتم ، ثم ببني نبهان ، ثم نزل بعامر بن جوين ، ثم بحارثة بن مرة ثم بعمرو بن

---

(١) تراجع ترجمته وأخباره في الأغاني ٧٧/٩ وما بعدها .

(٢) كان من عادات العرب إذا أسر الرجل منهم آخر وأراد أن يمن عليه جز ناصيته وأطلقه فتكون الناصية عنده فخراً .

جابر الذى وفد على السموأل ، وطلب إلى السموأل أن يكتب له إلى الحارث ليوصله إلى قيصر ، فلما وصل إلى قيصر دس له عنده الطمّاح حتى سمه بحلّة خلعها عليه .

وأياً كانت مسيرة امرىء القيس فى حياته بعد مقتل أبيه فقد تحوّلت عما درج عليه قبل مطلب الثأر ، إذ بدا شابا غزلا ساعده على لهوه نشأته فى بيت ملك وسيادة وإمارة ، فتوفرت له حياة مترفة آثر فيها أن يغترب عن مجتمعه إيثاراً لفلسفة اللذة التى التمسها فى الغزل والخمر ومغامراته فى جوف الصحراء، وكم تمنى أن تدوم له تلك الحياة ولكن نعى أبيه جاء فاصلا بين المرحلتين ، فصدمته التجربة وأفاق منها على قوله المشهور «ضيعنى أبى صغيرا ، وحمّلنى دمه كبيرا ، لاصحو اليوم ، ولاسكر غدا ، اليوم خمر ، وغداً أمر» ، فكانت بداية الصراع بين ما جبلت عليه نفسه من لهو وبين متطلبات الواقع الجديد .

وكما كثرت الروايات حول استنصار امرىء القيس للقبائل حتى يثأر لأبيه فقد كثرت أيضا حول الفترة الأولى من حياته . حيث أخلص فيها للهوه ومجونه ، وأسرف فى تصوير مغامراته الغزلية المختلفة كما عاشها . وربما بالغ فيها حتى اضطر أبوه إلى خلعه وطرده ، ولكنه آثر أن يعيش طريدا ضالا فى جوف الصحراء يجترُّ تجربة الغزل ويصورها فيجيد فيها ، حتى وضعه ابن سلام فى الطبقة الأولى من الشعراء ، ووصفه بأنه كان أحسن أهل طبقته تشبيها ، وحين أعجب به ابن رشيق لفت الأنظار إلى غزلياته التى عرف بها ، ووضعت مقياساً من مقاييس مكانته الفنية ، فابن رشيق يسجل له السبق فى بعض الصور التى استحسنها من بعده الشعراء فحاكوه فيها فقال أنه «أول من لطف المعانى ، واستوقف على الطلول ، ووصف النساء بالظباء والمها والبيض ، وشبه الخيل بالعقبان والعصى ، وفرّق بين النسيب وما سواه من القصيد ، وقرّب مآخذ الكلام فقيّد الأوابد وأجاد الاستعارة والتشبيه» (٢) .

(١) طبقات فحول الشعراء ٥٥ .

(٢) العمدة ١/٩٥ .

الديوان ٢٧ – ٢٩ ، الحماسة البصرية ١٦٢ .

وهكذا سجل ابن رشيق من المحاور الغزلية لامرىء القيس حديثه الطللى ، ومنهجه فى عرض مقاييس جمال المرأة العربية من وحى البيئة ، وإخلاص القول فى النموذج النسيبى الذى وضع أصوله للشعراء من بعده ، وهو بذلك يرصد دوره الغزلى بعيدا عن ذلك الصراع المرحلى الذى عاشه مرة قبل مقتل أبيه ، ثم مرات بعد مقتله إزاء مطلب الثأر له ، يقول فى لاميته المشهورة :

(١) ألا انعمْ صباحا أيها الطلل البالى — وهل ينعَمَنْ من كان العُصُر الخالى

(٢) وهل ينعمَنْ إلا سعيدٌ مُخلَّدٌ — قليل الهموم ما يبيتُ بأَوْجَال

(٣) وهل ينعمَنْ من كان آخر عهده — ثلاثين شهراً فى ثلاثة أحوال

(٤) ديارٌ لسلمى عافياتٌ بذى الخال — ألحَّ عليها كلُّ أسحَمَ هطَّال

(٥) ليالىَ سَلْمى إذ تُريك مُنَصباً — وجيداً كجيد الرئم ليس بمعْطَال

(٦) لطيفةُ طَىِّ الكشح غيرَ مُفَاضَةٍ — إذا انحرفت مُرْتجَّةٌ غيرُ متْفَال

(٧) ألا زَعَمت بسباسة اليومَ أننى — كبِرْتُ وأنْ لا يشهد اللهوَ أمثالى

(٨) تنورتُها من أذرعات وأهلُها — بيثرب أدنى دراها نَظرٌ عال

(٩) نظرت إليها والنجوم كأنها — مصابيحُ رُهبان تُشَبُّ لقُفَال

(١٠) سموْت إليها بعد ما نام أهلُها — سمُوَّ حَباب الماء حالاً على حال

(١١) فقالت: سباك الله إنك فاضحى — ألستَ ترى السُّمَّار والناسَ أحوالى؟

(١٢) فقلت : يمينَ الله أبرحُ قاعداً — ولو قطَعوا رأسى لديْك وأوصالى

---

(٤) عافيات : عفت ودرست ، ذو الخال : جبل ببلاد غطفان . الأسحم : السحاب الأسود : الهطال المطر الدائم الشديد الهطول .

(٥) المنصب: الثغر المستوي النبت. المعطال: الخالي من الحلي وليس به إليه حاجة لجماله دونه.

(٦) المفاضة : العظيمة البطن غير مفاضة : ضامرة البطن . المتفال : التاركة للطيب حتي تقبح رائحتها .

(٨) أذرعات : بلد علي حدود الشام .

(١٢) أبرح قاعداً : أي لا أبرح ماكثا لديك لا أخرج .

(١٣) كـأنىَ لم أركب جـواداً للذة ... ولم أتبطَن كـاعـبـاً ذات خلخـال
(١٤) ولم أسـبـأ الزقَّ الروىَّ ولم أقل ... لخيلىَ: كُرى كَرَّةً بعـد إجـفـال
(١٥) ولم أشهد الخيل المُغيرةَ بالضُحى ... على هيكلٍ فَـهْـدِ المراكل جـوَال
(١٦) سليم الشَظاَ عبل الشوًى شنج النًسا ... له حَـجَـبـاتٌ مـشـرفـات على الغـال
(١٧) وصُمٌ حـوامٍ مـا يقينَ من الوَجَى ... كـأنٌ مكان الرٌدف منه على رال
(١٨) كـأنىً بفـتْـخـاء الجناحَين لقـوَة ... صَـيـودٍ من العقْـبـان طأطأت شـمـلالى
(١٩) تخطَف خـزَان الأنيْـعم بالضُـحى ... وقـد جَـحَـرتْ منه ثعـالب أورَال
(٢٠) كـأن قلوب الطيـر رطْبـاً ويابسـاً ... لدَى وَكْـرها العُنَابُ والحـشَفُ البـالى
(٢١) فلو أن مـا أسـعى لأدْنَى مـعيـشةٍ ... كـفـانى - ولم أطلُبْ - قليلٌ من المال
(٢٢) ولكنمـا أسـعَى لَمـجْـدٍ مُـؤثَل ... وقـد يُدركُ المَجْـد المؤثل أمـثـالى

(١٤) سبأ الخمر : اشتراها . الروي : المملوء . الإجفال : الانهزام والإقلاع بسرعة عن المكان .

(١٥) الهيكل : الفرس الضخم . الفهد : الغليظ . المراكل : موْضع الركل يعني الجانبين . جوأل: نشيط سريع في إقباله وإدباره .

(١٦) الشظي : عظم صغير في يد الفرس . إذ تحرك قيل شظي الفرس . عبل : ضخم . الشوي: القوائم . النسا : عرق من الورك إلي الكعب . ووصفه بالشنخ لأن ذلك أصلب له . الحجبات : ما شرف علي صفاق البطن من وركي الفرس .الغال : يريد الغائل وهو عرق عن يمين أصل لذنب وشماله أي أنه مشرف الكفل .

(١)

إذا تبدأ اللوحة بعرض حوار نفسى عميق حول الطلل ، حين يتوجه إليه الشاعر بتحية الصباح ، وكأنه وجد فيه ما يتسق مع حالته النفسية الكئيبة ، مما دفعه إلى عرض ما يتعارض مع الحزن من السعادة والخلود لمن خلت حياته من الهموم ، ليعاود الحديث حول الطلل ثانية على سبيل الاستطراد الذى يكشف مزيداً من واقعه النفسى بما يشوبه من اضطراب وتمزق .

وما إن يتجاوز الشاعر تلك المقدمة الحزينة حتى ينطلق إلى عالم الغزل بما فيه من رحابة تلتقى فيها مقاييس الجمال مع انفعالات الشاعر وعواطفه إزاء عالم المرأة ، وهو يبدو صريحا فى لوحته الغزلية مما يميز عالمه الفنى وواقعه النفسى ، دون أن يعنى هذا أن غزله الحسى لابد أن يكون عكسا مرآويا لكل الأسماء التى ترنم بها فى إطار تجاربه ومغامراته .

وتتعدد مقاييس الجمال على نحو ما تنعكس من خلال عينى الشاعر ، حين يمعن النظر والتأمل فى صاحبته ، فيعرض من جمالها الجيد والكشح والرشاقة ، على نحو ما ينفيه عنها من أن تكون مفاضة على غرار ما تراءى له أيضا فى المعلقة :

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل

ويأبى الشاعر إلا أن يستمتع بذلك الجمال فيرفض الشيب ، ويضيق به ، وينفر منه ، كما يتنكر للزمن حين يأتى بذلك الحديث الاعتراضى الذى يصور فيه أمنيته فى استمرار التجربة الغزلية التى يعيشها إذ لازال يجتهد فى الوصول إلى فتاته حتى يتمتع بتلك الرؤى الجمالية : الأمر الذى يتغلب من أجله على كل صعاب الطريق ومشقاته ، وعندئذ يبدأ فى تحريك اللوحة من لحظة سكون وتأمل ورصد هادئ للمظاهر الجميلة ، إلى بداية حركة ، وتصوير مغامرة يبدو الشاعر بطلاً يوجهها إلى حيث يريد .

ومع المغامرة تبدو صورة فتاته من بنات ذلك الوسط الأرستقراطى الذى لا يعرف للمرأة عملا ، فهى مخدرة مخدومة ، يقوم الحراس على باب خبائها ، ولا يكاد يسمح للرجال بالدخول إليها ، إلا حين يأتى ذلك البطل الغزل ، فيسجل براعته ومهارته فى تجاوز الأحراس حتى يتم له معها اللقاء ، وعندئذ تعود الأحداث إلى الثبات ثانية ، ليدير الشاعر معها حواراً طويلا لا يريد له انتهاء ، فيصر على التغزل فيها ، ويمزج المشهد الغزلى بكل ما يسعده من مشاهد أخرى ، فيدخل الخمر عنصرا تصويريا فى اللوحة ، ومن خلالهما معاً يجد ذاته ولذته ، ففى نشوته الغزلية ما يلتقى مع حالة السكر التى يجدها فى كأس الخمر ومتعة السكير. وعلى عادة شعراء العصر لم يستطع امرؤ القيس أن ينصرف عن الفروسية والبطولة، فى وقت بدت فيه تلك الفروسية وسيلته للوصول إلى عالم المرأة من خلال المغامرة، بل لعلها وسيلته أيضا للوصول إلى قبلها . ثم إن فى فروسيته ما يدفعه للإعجاب بفرسه التى يصورها، بل يكاد يتغزل فيها لتكمل للمشهد كل جزئياته وهنا يصل الصراع إلى قمة خاصة إذ تتصارع تلك الفروسية الغزلية مع فروسية الثأر لدى البطل المقاتل الذى بات عليه أن ينتقم لأبيه من خلالها أيضا .

وجاءت البداية الاستهلالية للقصيدة معبرة عن شحنة عاطفية وجدت سبيلا كافيا إلى الإسقاط النفسى على العالم الخارجى من خلال تلك التحية ، وذلك التقرير الحكمى إيذانا بالوقوف على الطلل ، وإرهاصاً للتخلص من تلك الأحاسيس الكئيبة التى يعيشها الشاعر .

فما إن عثر على الطلل حتى رمز إلى شدة إلحاحه على السعى خلف المرأة باعتبارها محوراً له ، لايتردد فى تجاوز المشقات فى سبيل الوصول إليه . ولا يتورع الشاعر – شأنه فى ذلك شأن شعراء الجاهلية – أن يكرر نفسه كلما اقتحم عالم الجمال ، واستوقفته مظاهره فى عالم المرأة ، ألم تكن صوره صادرة عن واقع نفسى واحد ، أو متشابه على الأقل ؟ . ومع بداية المغامرة يستعين بالحس القصصى الذى يتسق مع حركته الأخرى ، وما فيها من فكرة البطولة المزدوجة بين الشاعر وصاحبته ، وما يستتبع هذا من ضرورة تبين المشهد لعرض اللوحات الحسية التى أعجب بها ، ومحاولة طرح عواطفه من خلال حوار يديره معها ، فإذا هو يستعين ببعض عناصر القص ، استجابة للموقف وتأكيدا له ، وسعيا إلى تصوير كل أبعاده المكانية والزمانية ، بل يأخذ من البعد الزمنى ما يؤكد بطولته

حين يغامر إليها فى وقت تتعجب فيه من كيفية وصوله سالماً إليها ، خاصة أن الناس من حولها والسمار منهم لم يغادروا الحى بعد .

ويلجأ امرؤ القيس إلى استخدام التشبيه أساساً تصويرياً فى لوحته ، وتتعدد تشبيهاته التى التقط أركانها من واقع البيئة . فبدت معطياتها جاهلية تماما ، فجيد صاحبته «كجيد الرئم ليس بعطّال» وهو ينظر إليها والنجوم «كأنها مصابيح رهبان تُشَبُّ لقفال» وكان سموه إليها «كسمو حباب الماء على حال» ، حتى إذا انتقل إلى لوحة الفرس أخذ بنفس الأداة فكأن «مكان الردف منه على رال» فإذا اقترب من نهاية الصورة طرق ذلك التشبيه التمثيلى الذى أعجب به النقاد فى قوله :

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالى

كما أعجب به الشعراء المتأخرون ، وراح بعضهم يحاكيه كما عرف عن بشار فى ثنائية تشبيهه على نفس النهج فى قوله :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وبذا تظل لوحات الغزل عند امرىء القيس معبرة عن مسلكه فى جانب كبير من حياته قبل أن يقع ضحية التقاليد القبلية التى تلزمه بالثأر لأبيه ، فقد وجد فى حياته الماضية من الفراغ ما أوقفه طويلا أمام عالم المرأة متأملا مستحسنا ، يصوغ من ذلك كثيراً من صوره المتناثرة ، والتى بدا بعضها مرسوما فى تلك اللوحة ، ثم أكمل لها الإطار بجزئيات أخرى تتعلق بذات الأبعاد النفسية التى عاشها من خلال أكؤس الخمر ، وما حمله لفرسه من عواطف بين جوانحه ، ألم يكن الفرس وسيلته إلى المرأة حين يقطع المغامرة على صهوته؟ وكذلك الخمر ألم تكن مؤثرا يحقق له نشوة وسكراً يقربه من عالم المتعة الذى ينشده ويسعى إليه سعياً . خاصة أنه يحميه من معايشة الصراع الدرامى الحزين الذى يفرضه عليه الواقع؟

هكذا تظل اللوحات وثيقة الصلة بمعطيات البادية بكل ما أملته عليه من طبيعة التصوير ، وتحديد مقاييس الجمال الحسى ، وطابع المغامرة ، وما تعلق به

من أسلوب القص الذى أسهم فى دفع الأحداث لعرض مزيد من المشاهد التى استكمل بها جوانب لوحته .

(٢)

وتبدو الأشكال الصراعية وقدتنوعت لديه على نهجها فى كثير من قصائده، فإذا هو يكشف نمطا مبدئيا من صراع النفس البشرية بين السعادة والهموم منذ البداية (٢) ، وبعدها ينطلق ليجمع أطراف صراعاته التى تتنوع ابتداء من تصوير الزمن وكيف يقبع داخل النفس الواحدة لتعانى التمزق بين الشيب ومعاناته وبين اللهو والرغبة فيه والعجز عنه (٧) ، فإذا ما استوقفه الغزل كنمط صراعى بدا حائرا بين مغامراته فيه وما تعكسه من صراعه بين الإصرار على المغامرة أو العدول عنها خاصة أنه يدرك خطرها لما يعرفه من حراس فتاته ومن زحام الرقباء حوله (١١) ، وربما انتهى إلى سبيل للخلاص من هذا الصراع بإصراره على الخروج وخوض المغامرة سعيا إلى الاتساق مع نفسه (١٢) .

وإلى جانب هذه الصور تتبلور اللوحات التى تحكى شخص الشاعر من هذا المنظور الصراعى - وفى إطاره - ابتداء من طرح صور من صراع الفروسية والغزل فى واقع الشاعر (١٣) ، إلى صراع الفروسية والخمر والسكر أيضا (١٤) ، إلى محاولته لتحديد الغاية التى يرمى إليها لعلها تعمق هذا الصراع أو - على الأقل - تستجمع كل جوانبه تصويرا على نحو ما تصوره بين أدنى المعيشة وقلة المال ومؤثر القناعة وبين أقصى الطموح الذى راح يرمى إليه ساعيا مجدا فكان المجد المؤثل يمثل الصوى التى يراها عبر الطريق الطويل الممتد الذى يطول أمامه ذلك الصراع (٢١ - ٢٢) .

(١) تراجع ترجمته وأخباره في الأغاني ١٠٨/٩ وما بعدها .

٢- الفروسية والغزل

والفارس الغزل هو المنخل بن مسعود بن عامر بن ربيعة بن عمرو اليشكرى، شاعر جاهلى قديم ، كان يشبب بهند أخت عمرو بن هند ، واتهم أيضا بامرأة لعمرو بن هند ، وكان نديما للنعمان بن المنذر ، وكان النعمان نديماً أبرش قبيحاً، وكان المنخل من أجمل العرب ، وكان يرمى بالمتجردة زوجة النعمان ، ويتحدث العرب أن ابن النعمان ضاق به فقتله وقيل حبسه ، ثم غمض خبره ، فلم يعرف حقيقة ما آل إليه أمره ، إذ قيل إنه دفنه حيا كما قيل بغرقه ، وبقى للعرب منه ضرب المثل بفروسيته وغزله (١) .

وفى قصيدته الرائية المشهورة بخفة وزنها يركز المنخل تصويره على فروسيته فى قومه مازجا بين حديث البطوله وحديث المرأة ، وما يدور فى عالمها من الغزل واللهو ، ليتقى ثالوث الفلسفة الجاهلية فى القصيدة حين يكتمل بحديث الخمر فيعرض مشاهد من سكره تتصارع مع غزله وفروسيته فى نفس الوقت :

(١) إن كنت عاذلتى فسيرِى ... نحو العراق ولا تحورى

(٢) لاتسألى عن جُلِّ ما ... لى وأسألى حبى وخيرى

(٣) وإذا الرياح تكمشت ... بجوانب البيت الكبير

(٤) ألفيتنى هشُّ الندى ... بشريج قِدْحى أو شجيرى

---

(١) تراجع ترجمته وأخباره في الأغاني ٢١/٣ وما بعدها .

وتراجع قصيدته في الأصمعيات ص ٥٨ ، الأغاني ٢١/٦ - ٧ .

(١) خير بالكسر : الكرم . لا تحورى : لاترجعي . أحلاس الذكور : فرسان الخيل (الحِلْس : كل شئ ولي ظهر الدابة تحت الرحل والسرج) .

(٣) تكمشت : أسرعت . وتروي تناوحت أي تقابلت في زمن الشتاء وقت الأوحال والجدب .

(٤) الشريج : أن تشق الخشبة نصفين فيكون أحد الشقين شريج الآخر . هش : خفيف سريع . الشجير : الغريب يعني قدحا ، استعارة وأجاله مع قدح تيمنا به فهو غريب بينها .

(٥) وفـــوارسٍ كـــأُوار حـــرِّ	الـنــار أحْــــــــلاس الـذُّور
(٦) شـــدُّوا دوابر بَيْــضِـــهِم	فى كل مُــحْكَمـــة القــتـيـــر
(٧) واســـتــلأمــوا وتلبَّـــبــوا	إن التلبُّبَ للمــــغـــيـــــر
(٨) وعلى الجـيــاد المُضْـمَـرات	فـــوارس مـــثلُ الصـــقـــور
(٩) يَخْـرُجْنَ من خلَلِ الغـبــا	ريجـــفْنَ بالنَّعَم الكثـــيـــر
(١٠) يرفُلْنَ فى المسك الذكىِّ	وصـــائكٍ كـــدم النحـــيـــر
(١١) يعكُفْنَ مـــثل أســـاود الـ	تـنُّــوم لـم تُــعْــكَــفْ لـزور
(١٢) أقــررْتُ عــينى من أولئك	والفـــوائح بالعــــبـيـــــر
(١٣) ولقــد دخلتُ على الفـتـاة	الخـــدْرَ فى اليـــوم المطيـــر
(١٤) الكاعـب الحـــسناء ترفُلُ	فى الدِّمَـــقْــس وفى الحـــرير
(١٥) فـدفـعـتُـهـا فـتـدافـعَتْ	مَـــشْىَ القطاة إلى الغـــدير
(١٦) ولثَمْـتُـهـا فـتنفَّــست	كـــتنفس الظبى البـــهـيـــر

---

(٥) الأوارد : الوهج أي في الحرب .

(٦) الدوابر : المآخير (ج دابرة) . البيض : ج بيضة وهي قلنسوة من حديد . القتير : رؤوس المسامير يعني دراً محكمة رؤوس المسامير ضيقة السرود .

(٧) استلأموا : لبسوا اللأمات وهي الدروع . تلببوا : تحزّموا .

(٩) وجف يجف إذا أسرع . النعم : الإبل والشاء .

(١٠) الصائك : اللازق أراد الطيب .

(١١) يعكفن : يمشطن شعرهن وضفرنه . الأساور : الحيات شبه بها الضفائر . التنوم : شجر. الزور : الباطل أي هن عفيفات .

(١٢) أولئك : يعني الجياد والفرسان . والفوائح بالعبير يعني النساء .

(١٤) الدمقس : الحرير الأبيض .

(١٦) البهير : الذي يعلو نَفَسُه من التعب .

(١٧) فدنت وقالت : يا منخّلُ ... ما بجسمك من حَرُورِ
(١٨) ما شفَّ جسمي غيرُ حبِّك ... فاهدئى عنىَ وسيرى
(١٩) وأحبها وتحبنى ... ويحب ناقتها بعيرى
(٢٠) يارَبَّ يومٍ للمنخَّل ... قد لَهَا فيه قصير
(٢١) ولقد شربت من المدا ... مة بالصغير وبالكبير
(٢٢) وشربت بالخيل الإناث ... وبالمطهَّمة الذُّكور
(٢٣) فإذا انتشيْتُ فإننى ... ربُّ الخورنق والسَّدير
(٢٤) وإذا صحوت فإننى ... رب الشويهة والبعير
(٢٥) يا هند مَنْ لمتيَّمٍ ... يا هند للعانى الأسير

---

(١٧) الحرور : حر الشمس ولفحها يعني أثرها .

(١٨) سيري : بمعني هوني عليك الأمر

(٢١) الصغير والكبير : يقصد الدينار والدرهم . أو الإبل والغنم .

(٢٣) الخورنق : قصر بظهر الحيرة بناه سنمار في ستين سنة - فيما يقال - للنعمان بن امرئ القيس بن عمرو بن عدي . السدير : قصر قريب من الخورنق .

(٢٥) هند : هي أخت عمرو بن هند أو بنته أو هي هند بنت المنذر بن ماء السماء . العاني : الأسير .

(١)

على أن لوحة الفروسية فى لقائها مع الغزل لم تكن لتظهر لأول مرة عند المنخل ، ولا هى قصر على واحد من شعراء العصر ، بل عرفت لدى كثير منهم على هذا النحو الجدلى ، فقد كانت فروسية عنترة وسيلة إلى غزله ، إذ بدا الموقفان شديدى التفاعل فى صورته المشهورة :

ولقد ذكرتك والرماح نواهل	منى وبيض الهند تقطر من دمى
فوددت تقبيل السيوف لأنها	لمعت كبارق ثغرك المتبسم

إلى غير ذلك من الصور والمواقف التى تلتقى فيها فروسية الحرب مع فروسية الحب ، إذ بدا الموقف البطولى وقد تعلق بفكرة المغامرة فى كلا الاتجاهين، ومع هذا تبقى لوحة المنخل اليشكرى جديرة بالاختيار والعرض من بين نظائرها . فهى تكشف لنا عن اللقاء الحضارى الذى حققه الشاعر حين تجاوز إطار القبيلة وعقدها . فعاش نديما لملوك من الفرس وشكل علاقات من نمط متمايز . لم ينس فيه القبيلة بل انماز بينها ، ولم يهمل الواقع الجديد بل تصارع معه من خلال تلك المزاوجة التى اصطنعها بين لوحة الفروسية القبلية وبين الغزل الحضارى الذى أسهمت فيه خفة الوزن ورشاقة الإيقاع ومعالجة الصور فى القصيدة .

ويسجل الشاعر – أول ما يسجل – من خلال المخاطبة – أو اللائم على الإطلاق – ما يصطنعه من أسلوبه الحوارى حول أصالته فى قومه ، ثم أصالة قومه بين بقية الناس ، بما عرف عنهم من حسب ونسب وشرف انتماء وكرم ، ومن الاطمئنان إلى رصد الصفات وترصيعها على التوالى ينتقل الشاعر إلى لوحات الفروسية التى تستوقفه من قبل فرسان قومه بما عرفت به خيولهم من أصالة وجرأة فى التقدم للقتال ، وبما اشتهرت به أدواتهم القتالية الهجومية والدفاعية من نفس الأصالة والمضى والصلابة ،فيعرض صورة دقيقة لما يرتدون من دروع سابغة محكمة ضاق سردها ، وقد تلببوا بها ، وتحصنوا من خلال قوتها

ومتانتها ، كما حصنوا رؤوسهم بما ارتدوه من خوذات حديدية عرفت بنفس القوة والصلابة ، حتى انتهى من عرض المشهد البطولى بما أجمله فى صورتهم حين رآهم فيها صقوراً فوق جيادهم الضامرة .

وهنا يجعل الشاعر اللوحة قسمة عادلة بين الفرسان وبين خيولهم ، وقد استوقفه مشهد الخيول لاستكمال إطار الصورة فراح يأخذ من المشاهد اللونية ماتثيره من غبار الحرب وما تحدثه من انتصارات تفوح على إثرها رائحة المسك تبشيرا بالفوز . ومع رائحة المسك يدخل الشاعر المرأة شريكا فى المشهد ، ولتصبح محوراً آخر من محاور الفروسية إيذانا بالانتقال إلى مشهد غزلى آخر يجعل بطلته فيه المرأة . وهى هنا تسهم فى فرحة الانتصار مع الجياد والفرسان ، ولكنها إجادة التخلص ، وبراعة الشاعر فى الانتقال من الفروسية إلى طرح المغامرة الغزلية التى أطال فى عرضها .

وينعكس الجانب الغزلى فى تلك الصور الحركية التى تقترب بالشاعر من أن يكون بطلا للمغامرة الهادئة التى يقدم فيها إلى فتاته الأرستقراطية التى تكمل بأصالتها وأرستقراطيتها أصالة خيوله وفرسان قومه وأصالته هو أيضا ، فإذا فتاته تكشف عن غناها وثرائها فى مظهرها المادى ، فهى ترفل فى «الدمقس والحرير» وما إن ينتهى من تصوير مغامرته معها حتى يستكمل مشهد حريته وسيادته من خلال شرب الخمر مركزاً على دائرة تأثيرها فى نفسه ، وكيف تحقق له الإمارة والزعامة التى يتمناها فى أحلام اليقظة ولايريد أن يفيق منها إلى حقيقة واقعه القبلى المرير .

هكذا يبدو الشاعر منقسما على نفسه بين حس الحضارة الذى بهره وأعجب به ، وبين حس البداوة الذى تأصّل فى نفسه ، ورسب فى أعماقه فلم يستطيع عنه انفصالا ولا منه تخلُصاً ، فهو يسجل حضارية الرؤية من خلال بداوة أصيلة وجدت فى أعماقه رصيدا ثابتا لا يتزلزل بثه فى مشاهد الفروسية بكل جزئياتها التى رأيناها ، وكأنه ينتهى إلى حالة من الاسترخاء بعد أن قدم واجبه القبلى وخلص إلى تجاربه الخاصة يجتُرها بعيدا عن أحزان شباب العصر وما انتابهم من الحزن والبكاء أمام مصائرهم ، ومصائر صاحباتهم فى أحاديث النسيب ومواقف الطلل ، فقد بدا الصراع النفسى لديه من طراز خاص .

وهكذا يبدو المنخل وقد تخلُص من أزمة الطلل ، وتجاوز منهج البكاء وسكب العبرات وانتمى بسرعة عجيبة إلى عالم الحضارة ، وفيه مزج - بذكاء شديد - بين أصالة تاته استكمالا لكل الملامح السابقة للصورة ، واتساقا معها ، وبين طبيعة مسلكهم الغزلى الذى بدا فيه فارساً عملاقاً يخوض المغامرة فيحقق فيها انتصاراً مزدوجاً من خلال الغزل والخمر معاً .

وليس فى حاجة إلى تأكيد هنا ما تتسم به القصيدة من إيقاع صوتى خفيف خفة التجربة الغزلية ، وما استكمل به ذلك الإيقاع من سهولة اللفظ ووضوح الصورة التى بدا التشبيه سيدا فيها فى كل المواقف ، فإذا الفرسان «كأوار حر النار» ، وهو «مثل الصقور والمسك كدم النحير» ، وفتاته تمشى «مشى القطاة إلى الغدير» وتتنفس «كتنفس الظبى البهير» .

ومن هنا بدا المعجم التصويرى مكتسبا من بيئة الشاعر ومعطيات عصره . مما يدخله ضمن القاسم المشترك بين الشعراء ، ولاتخفى فيها كثرة المصادر البدوية التى ألحت عليه فبدت أطرافاً فى تشبيهاته التى ألحقها ببعض الكنايات وفيها أظهر ثراء صاحبته من خلال ما ترفل فيه من الدمقس والحرير ، وكشف شجاعة فرسان قومه من خلال ما استلأموا وتلببوا به ، وعبر عن شدة حبه لفتاته من خلال حب بعيره لناقتها ، وقصر يومه معها على الرغم من طول اليوم المطير ، وصور سعادته ونشوته من خلال الخمر وإحساسه بإمارته للخورنق والسدير .

وتلتقى هذه الصور الجزئية - على تعدد مستوياتها - فى إطار واحد يضم تجربة الشاعر ، ويكاد يحكمها ذلك اللقاء بين الغزل والفروسية من ناحية ، ونظيره بين البداوة والحضارة من ناحية أخرى ، وإن كانت منطقة الصراع مازالت واردة بين ثنايا تلك المزاوجات .

وإذا كانت لوحة الفروسية قد احتفظت بمقوماتها العربية كما نقلها عن عصره ، فإن لوحة الغزل قد بدت أكثر قدرة على الحركة والتحوُل ، صحيح أنه يبدو قرينا لامرىء القيس وطرفة وغيرهما من أصحاب المغامرات الغزلية ، ولكنه ركّز عدسته على عرض المغامرة الغزلية فى ذاتها ، فلم تستوقفه مقاييس الجمال التى استوقفت الشاعرين ، بل اكتفى من جمالها بعرض ثرائها وغناها ، ولم يفصّل

منه شيئا إلا ما أجمله فى مشهد الظبى الغرير ، بل ربما انصرف عمدا عن تلك المقاييس لأنها أصبحت خاصة بالمرأة العربية من بنات القبائل المحصنات ، والشاعر فى رائيته بإزاء التعامل مع امرأة أجنبية عرف قومها - أول ما عرفوا - بثرائهم الفاحش واستمتاعهم بكل الأنماط المادية من الحضارة .

فمع حضارية الرؤية يبدو موقف المنخل حسيا إلى مدى بعيد ، وهى حسية نحت به نحو القص الذى صاغ من خلاله الأبيات ، حين برزت المغامرة غاية واضحة لاتستهدف التركيز على معالم الجمال بقدر ما تستهدف عرض صورة الشاعر كبطل لقصته ومعه البطلة ، وبينهما يدور الحوار وتتحرك الأحداث من منظور حسى واضح ، حتى ينتهى خط الحدث ، وتنفرج أزمة الشاعر فى لحظة الحل أو التنوير التى يسجل فيها رغبته فى مزيد من تلك المغامرات خاصة حين يصور نفسه متيما أسير هواها ، ليرمز بذلك إلى سعادته بالموقف ، وأمنيته فى معاودة اللقاء .

(٢)

وهو يعمد إلى صيغ بعينها تستهدف التعبير عن أشكال الصراع كما عاشها من خلال تجاربه وفلسفة حياته ، بدءا من صراع العذل واللوم وما يقابلهما به من منطق الرفض والضيق والسخرية (١) ، إلى ما ينطلق إليه من صراع الخمر والفروسية باعتبار ما بينهما من فواصل على المستويين الذاتى والقبلى ، وحتى على المستوى الذاتى بين قمة الصحو وقمة السكر (٤ - ٧) ، كما يحكى صراعا فى إطار الفروسية وحدها يعكس موقف البطل المحارب بين القتال والشجاعة وبين انتظاره للغنيمة ، وعفة النفس إزاءها (٩) ، ليعود أخرى إلى صراع الفارس بين غزله وفروسيته (١٢ وما بعده) لتتعدد على هذا النسق بقية لوحات صراعه بين ثالوث الخمر والغزل والفروسية ، إلى جانب ما يستوقفه من صراعات داخلية تعكس سلوكه داخل النمط الواحد منها على منهجه فى صراعه الغزلى الذى يوزعه بين الصراحة وبين سلوك المتيم سواء أكان ضربا من المعايشة أم ظل قصرا على مجرد زعم يدعيه الشاعر الغزل (٢٥) .

٣- الانتصار القومي

واللوحة للأعشي وهو ميمون بن قيس بن جندل بن شراحبيل ... ويكنى أبا بصير (١) ، وهو أحد الأعلام من شعراء الجاهلية وفحولهم ، وتقدم على سائرهم قياساً على بعض ما روى حول فنه الشعرى ، كما ورد على لسان يونس النحوى حين سئل : من أشعر الناس؟ قال : لا أومر إلى رجل بعينه ولكن أقول : امرؤ القيس إذا غضب ، والنابغة إذا رهب ، وزهير إذا رغب ، والأعشى إذا طرب ، ويبدو أنه حقق تفوقا فى شعره الخمرى والغنائى حتى عرف بـ«صناجة العرب» ، قال فيه أبو عبيدة محاولا تحديد مكانته الشعرية : «من قدّم الأعشى يحتجّ بكثرة طواله الجياد ، وتصرفه فى المديح والهجاء وسائر فنون الشعر ، وليس ذلك لغيره» ، ويقال عنه أيضا : هو أول من سأل بشعره ، وانتجع به أقاصى البلاد ،وكان يغنى فى شعره .

ومع تعدد الروايات حول مكانة الأعشى فى الجاهلية ، ومع ما قد يصحبها من تزيد أو مبالغات تضخم الموقف لصالح الشاعر - كما هو الحال فى معظم روايات القدماء - إلا أن دلالتها تظل واردة حول حقيقة دوره علماً بارزا من أعلام العصر ، كما شهد له بذلك الرواة والشعراء ، فقد كان أبو عمرو بن العلاء يقدمه ، وقدمه حماد على جميع الشعراء حين سأله المنصور عن ذلك ، وأوصى أبو عمرو الناس بحفظ شعره ، وسئل مروان بن أبى حفصة عن أشعر الناس فقدمه بشعره ، وجعله يحى بن الجون العبدى راية بشار أستاذ الشعراء فى الجاهلية ، كما جعل جريراً أستاذهم فى الإسلام فى قوله فيما رواه عنه أبو الفرج : نحن حاكة الشعر فى الجاهلية والإسلام ، ونحن أعلم الناس به ، أعشى بنى قيس بن ثعلبة أستاذ الشعراء فى الجاهلية ، وجرير بن الخطفى أستاذهم فى الإسلام .

وتعددت موضوعات الشعر التى نظم فيها الأعشى ، فعرف بخمرياته ، كما عُرف بغزلياته ، حتى روى عنه أن امرأة سألته أن يشبب ببناتها فشبب بهن فزوجهن ، كما عرف بهجائه حتى روى أن رجلا من كلب كان قد هجاه الأعشى ، فأسره ، فاستوهبه منه شريح بن المسؤال . كما عرف بهجائه لعلقمة بن علاثة

ومدحه عامر بن الطفيل . ووضع الأعشى النموذج الخمرى أمام الشعراء فى عصره وما تلاه من عصور الأدب وامتد تأثيره إلى أشهر شعراء الخمر فقلده الأخطل وغيره من شعراء المدرسة الخمرية فى الأعصر العباسية من بعده .

وتظل للوحات المختلفة التى رسمها الأعشى فى كل موضوعات الشعر تقريبا سماتها الجاهلية التى تسرع بضمها إلى قصائد عصره ، ليبقى موقفه فى لوحة الانتصار القومى متمايزا وبارزا بين بقية المواقف التى شهدها العصر كله ، وهو ما يمكن أن نقف معه عنده فى قصيدته الفائية التى صور فيها الانتصار العربى فى اليوم المشهور الذى ترنمت به القبائل العربية وأصبح معلماً لانتصارها على الفرس وهو يوم ذى قار .

ويقف النص عند تأمل المشاهد التى انتصرت فيها قبيلة بكر ، فيدير صوره حول رجال من بكر خرجوا غازين يتزعمهم عبد عمرو بن بشر بن مرثد ، فاعترضت طريقهم الرباب وبنو أسد ، فسألهم عبد عمرو أن يدعوه وشأنه ، وأخبره أنه لم يقصد لقتالهم فأبوا إلا مقاتلتهم ، وكان مع الرباب رجل اسمه يزيد بن القحادية (منسوب إلى قحادة أحد فرسان العرب من تميم) وهو الذى يكنيه الأعشى هنا «أبو شريح» ، وكان معه زوجته اسمها «حنقط» ويبدو من النص أن الرجل كان من المحرضين على القتال ، وقد قتل فى ذلك اليوم .

ثم ينتقل إلى اللوحة الأخرى حول الموقعة المشهورة بين الفرس وبكر ، والتى اختلف فى تاريخها بين قائل إنها كانت يوم مولد النبى عليه السلام ، أو قائل إنها كانت عند منصرفه صلى الله عليه وسلم من وقعة بدر الكبرى ، إلى قائل إنها كانت بعد مقتل النعمان وفى ولاية إياس بن قبيصة الطائى ، وقد بعث النبى عليه الصلاة والسلام ثمانية أشهر ، أو لسنة وثمانية أشهر من ولايته .

كما اختلف أيضا حول أسباب يوم ذى قار ، فقيل إن كسرى لما حبس النعمان بساباط حتى مات قبيل الإسلام ، غضب له العرب وكان قتله سبب ذى قار وقيل إنه كان بسبب أسلحة النعمان التى أودعها عند رجل من أشراف بكر اسمه هانئ بن قبيصة بن هانئ بن مسعود قبل رحلته إلى كسرى ، وقيل إنه كان بسبب غارات البكريين على السواد ، بعد مقتل النعمان ، فوفد قيس بن مسعود على كسرى ، فسأله أن يجعل له أجرا على أن يضمن له على بكر ألا يدخلوا

السواد، ولا يفسدوا فيه ، فأقطعه كسرى الأُبُلّة وما والاها ، فكان يأتيه من يأتيه من بكر فيرضيهم بالعطاء، وينصرفون ،ولكن ذلك لم يمنع أن يغير بعض سفهائهم على السواد فى بعض الأحيان كالذى يروى من أن الحارث بن وعلة والمكسر بن حنظلة قدما فى رجال من بكر على قيس ، فاستغلوا عطاءهم وأغاروا على السواد .

وأيًا كانت أسباب ذلك اليوم فقد صوره الرواة منذ أرسل كسرى إلى هانئ بن قبيصة ، يطلب منه ردِ دروع النعمان وأسلحته ، فرفض ، فبعث كسرى إلى بكر بالجيوش يقودها الهامرز على ألف من الأساورة ، وكان على مسلحة كسرى بالسواد . ومن قوادها من العرب إياس بن قبيصة الطائى ، وكان يحكم على ما كان يحكمه النعمان ومعه كتيبتاه الشهباء والدوسرة ، وقد أمر كسرى قيس بن مسعود أن يسير معه، ويبقى خالد بن يزيد البهرانى على قضاعة وإياد ، وزعموا أن النعمان بن زرعة التغلبى كان مع جيوش كسرى يقود تغلب والنمر ، وأنه هو الذى دلّ كسرى على عورتهم من ذى قار فى الصف .

وكان كسرى قد طلب من بكر أن يسلموا حلقة النعمان ، وأن يقدموا مائة غلام يكونون رهنا بما يحدث سفهاؤهم فى السواد ، وخيّرهم بين ذلك وبين الجلاء عن أراضيهم أو القتال ، فاختاروا القتال ، وتزعمهم فى هذا اليوم حنظلة بن ثعلبة بن سيار العجلى الذى عرف من ذلك اليوم بمنقطع الوضين (والوضين هوالحزام) ويزيد بن مسهر الشيبانى ، وهانئ بن قبيصة الشيبانى ، وقد ذهب بنو شيبان خاصة بفخر ذلك اليوم ، ورويت للأعشى فيه هذه القصيدة وقصائد أخرى غيرها:

(١) كانت وَصَاةٌ وحاجاتٌ لنا كَفَفُ ... لو أن صحبَكَ إذناديتَهُم وقَفُوا

(٢) على هُريرةَ إذ قامت تودعُنا ... وقد أتي من إطارٍ دُونها شرف

(٣) أحبِب بها خُلةً لو أنها وقفت ... وقد تُزيلُ الحبيبَ النيّةُ القَذَف

(١-٣) الكفف من الرزق : ما كف عن الناس وأغني عن السؤال . أي أنه لم يكن يطلب إلا القدر الضروري لإطفاء لاعج الشوق . إطار الشئ : كل ما أحاط به . الشرف : مارتفع من الأرض. الخلة (بضم الخاء) : الخليلة والصاحبة . النية : الوجه الذي ينوية المسافر . القذف : البعيدة .

(٤) إنَّ الأعــزَّ أبانا كــان قــال لنا ... أوصـــيكم بثـــلاثٍ إننى تَلِف

(٥) الضيفَ أوصيكُم بالضيف إن له ... حــقــاً علىَّ فــأعْطيــه وأعــتــرِف

(٦) والجــارَ أوصــيكُ بالجــار إن له ... يومــاً من الدهر يَثنيــه فــينصــرف

(٧) وقــاتلوا القــومَ إن القــتلَ مكْرُمــةٌ ... إذا تلوَّى بكف المُعْـــصِم العُـــرُف

(٨) إن الرِّبابَ وحــيّــا من بنى أســدٍ ... منهم بَقــيــرٌ ومنهم ســاربٌ سَلَف

(٩) قــد صــادفــوا عــصــبةٌ منا وسيِّدنا ... كــلٌ يــؤمِّل قُــنْــيَـــــانــا ويطّــرِف

(١٠) قلنا: الصلاحَ فقالوا: لانصَالحكم ... أهلُ النُّبــوك وعــيــر فــوقــهــا الخَــصَف

(١١) لسنا بعيــرٍ - وبيتُ الله - مــائرةٍ ... إلا عليــهـــا دروعُ القـــومِ والزّغَف

(٤-٧) تَلِف : من التلف أي ميت أو هالك . أعترف : أقر بحقه علي ولا أنكره . المعصم : (بصيغة اسم الفاعل) الذي يخاف أن يسقط عن دابته فيمسك بعرقها . وعرف الفرس : شعر ناصيته .

(٨-٩) الرباب (بكسر الراء) هم بنو تيم وعدي وعوف وعُكل . وهم عبد مناة بن أد بن طانجة . ومن النسابين من يضيف إليهم ضبة . سموا بذلك لأنهم غموا أيديهم في (الرب بضم الراء) حين تحالفوا (والرب ما يطبخ من التمر) . أسد بن خزيمة منهم زينب بنت جحش زوج الرسول (ص) وبشر بن أبي خازم والكميت بن زيد الأسدي . البقير : من بَقِر (كعَلِمَ) أي حسر وتحير فلا يكاد يبصر من دهشته . سَرَب الرجل (كنصر) ذهب علي وجهه ومضي . سلف (كنصر) تقدم ومضي . والسُلاف (بضم السين وتشديد اللام) : مقدمة العسكر . قنيّاناً : أي مالا يقتنيه أو الغنائم . يطُرف الشئ : يصيبه فيصبح طريفاً عنده أي حديثاً ، علي وزن يفتعل من الطرافة .

(١٠-١١) الصلاح : الوفاق والصلح ، ضد الخصام (مصدر صالح) . النبوك : جمع نَبكة (بالتحريك) وهي التل الصغير . وقيل النبوك نحل بالبحرين . العير (بكسرالعين) : الإبل التي تستخدم في التجارة الخصف (بالتحريك) جمع خصفة ، وهي جلة للتمر تصنع من الخوص . مار الشئ : تردد واضطرب ، ومارت الإبل ترددت قوائمها في جنبها جيئة وذهابا . الدرع : الثوب ينسج من الخَلق ويلبسه المقاتل . درع زغف : واسعة طويلة . الزغف : دروع محكمة السلاسل .

(١٢) لما التقَيْنا كَشفنا عن جماجمنا ليَعلَموا أننا بكرٌ فينصرفوا

(١٣) قالوا البقيةَ والهنديُّ يحصُدُهم ولابقيةَ إلا النارُ فانكشفوا

(١٤) هل سرَّ حنْقطَ أن القومَ صالحهم أبو شُريحٍ ولم يُوجَدْ له خلَف؟

(١٥) قد آب جارتَها الحسناءَ قَيِّمُها رَكْضاً ، وآب إليها ماله خلَف؟

(١٦) وجُندُ كسرى غداةَ الحِنْوصبَّحهم منا كتائبُ تزجي الموتَ فانصرفوا

(١٧) جَحاجِحٌ وبنو ملك غَطَرِفةٌ من الأعاجم فى آذانها النُطَف

(١٨) إذا أمالوا إلى النُشّاب أيديَهم مِلْنا ببيضٍ فظلَّ الهامُ يُختَطَفُ

(١٩) وخيلُ بكرٍ فما تنفك تطحنهُم حتى تولَّوْا وكاد اليومُ ينتصف

(٢٠) لقُوا ململمة شهباءَ يقدُمها للموت لاعاجز فيها ولا خَرِفُ

(٢١) فيهم فوارسُ محمود لقاؤهُم مثلُ الأسنَّة لا مِيلٌ ولا كُشُفُ

(١٢-١٥) قالوا البقية : من أبقيت عليه واستبقيته إذا راعيته ورحمته ولم أبالغ في إفسادة وقالوا البقية أي توسلوا حتي نبقي عليهم . انكشفوا : زالوا عن موضعهم . حنقط : زوجة رجل من بني جعفر بن ثعلبة كان يقاتل مع الرباب ، اسمه يزيد بن القحادية ، منسوب إلي قحادة أحد فرسان العرب من بني تميم . أبو شريح هو زوجها يزيد هذا . القوم هنا : الفرس . الخلف : الولد الصالح . قيمها : زوجها الذي يقوم بشئونها ويعولها .

(١٦-١٧) الحنو : منعرج الوادي . ويومالحنو هو يوم ذي قار . صبحهم : غزاهم صباحاً . زجا لاشئ (كنصر) وأزجاه : ساقه ودفعه .

(١٨-١٩) النشاب : السهام . البيض : السيوف . الهام : جمع هامة وهي الرأس . انتصف النهار بلغ النصف وقت الظهر . معد بن عدنان هو جد عرب الشمال من قبائل ربيعة ومضر جميعاً .

(٢٠-٢١) الململمة : الكتيبة . الخرف : الأحمق والفاسد الرأي . الشهباء : اختلط فيها بياض السيوف بسواد الرماح . الميل : ج أميل وتطلق علي من يعجز عن الثبات علي ظهر فرسه . والأميل من لا سلاح معه يهجم به علي خصمه . والكشف ج أكشف وهو المجرد من كل الأسلحة الهجومية والدفاعية .

(٢٢) بيضُ الوجوه غداة الرَّوع تحسبهم — جنَّان عين عليها البَيْض والزَّغَفُ

(٢٣) لَمـا أتَونا كـأنَّ الليل يقـدُمُـهم — مطبِّقَ الأرض يغـشاها بهم سَـدَف

(٢٤) وظُعْنُنا خلفنا كُحلاً مدامعُها — أكـبادها وُجُفٌ مما تَرَى تجف

(٢٥) حواسرٌ عن خدودٍ عاينت عبَراً — ولاحَـها وعَلاها عـبرةٌ كُسُفُ

(٢٦) من كل مَرجانة في البحر أخرجها — غـوَّاصـها ووقاها طينَهـا الصدف

(٢٣-٢٥) قدمه (كنصر) سبقة وتقدمه . طبق الماء وجه الأرض : غطاه ، يغشاها : الضمير راجع علي الأرض ، بهم الضمير يعود علي الفرس . والسدفة (بضم السكون) الظلمة. ظعن : جمع ظعينة وهي هنا الزوجة . كحل : جمع أكحل وكحلاء وهو الذي يحيط عينيه سواد كأنه الكحل . المدامع : جمع مدمع (اسم مكان من دمع) وهي العين . وجف القلب يجف : أخفق . فهو وجف (بضمتين) دلالة علي شدة الاضطراب .

(٢٦-٢٧) حَسر النقاب واللثام : أزاجه . عَبرة (بفتح العين) وهي الدمعة . لاحها : غيَّرها وسفع وجهها . الغُبرة (بضم الغين) لون الغبار كُسوف (بضمتين) صفة لحواسر في أول البيت : جمع كاسف وهو المهموم الذي تغير لونه وهزل من الحزن . من كل مرجانة : يشبههن في حمرة وجوههن ونضرتها بالمرجان حال خروجه من البحر قبل أن يتسخ .

(١)

وتقف لوحة الانتصار القومى عند فخر الشاعر بإنجاز تاريخى خطير أحرزته قبيلته «بكر» على الفرس ومن حالفهم من قبائل العرب . ويبدو الشاعر شديّد الحرص على إرضاء ذاته ومجتمعه وفنه بتسجيل ولائه فى المقدمة لمقومات التراث فينطلق من التصريع فى بيت المطلع ، ويبدأ فى رسم صور سريعة ، يبدو فيها حرصه على تجاوزها إلى موضوعه . فإذا هو يذكر «هريرة» وصورته وهو ينادى الأصحاب وهم «يقفون» كما يذكر من هريرة مشهد «الوداع» مع أمنيته فى أن يتم لها معه دائما اللقاء .

ومن المشهد الأول فى المقدمة والذى تبدو «هريرة» محوراً له كصاحبة للطلل على غرارها فى معلقته .

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعاً أيها الرجل؟

أو ظعينته هنا ، ينتقل الأعشى إلى جزئية أخرى لا صلة لها بحديث الطلل مطلقا ، وربما بدت صلتها وثيقة بالتعرف على الشخصية العربية التى سيجعلها بعد ذلك محورا للمعركة ، فيعرض الموقف فى صورة وصايا يتلقاها من أبيه قبل موته ، وهى الوصايا التى تكشف الجوانب الإيجابية التى تمثل جانبا مثاليا فى شخص الشاب الجاهلى ، فيتعلق بعضها بإكرام الضيف ، والبعض الآخر بحماية الجار ، والأخير بمقاتلة الأعداء ، ورفض الإهانة والضيم .

ويكاد الشاعر يسلّم - ويجعل المتلقى يسلم معه - بأن الصفتين الأوليين لاجدل حولهما ولاحوار ، أما الموقف الأخير فهو ما يستوقفه فى لوحة الانتصار القومى التى بدأ فى عرضها من خلال فخره بنصر «ذى قار» وما حدث فى المعركة من وقائع بدا فيها الأعشى متمسكا أيضا بفن «المنصفة» ، وهو يبدى أسفه على ما كان من أمر القبائل الأخرى التى تخاذلت عن المشاركة فى القتال .

ولذلك بدأ الشاعر بالتعريض بأسماء تلك القبائل التى ناصرت جيش الفرس وحاربت قبيلة «بكر» العربية ، فذكر «الرباب» و«بنى أسد» ، وما حدث لأبنائهما

بعد الهزيمة من بقر للبطون ، وإسراع إلى الهرب والفرار ، وبعد أن يصفهم بذلك الجبن ، يبدأ فى تصوير الجانب المشرق من الصورة التى تتعلق بشهامة قومه وخروج عصبتهم ، بعد أن عرضت على الخصوم الصلح ، فرفضوا وأبوا إلا قتالا وحربا ، بل راحوا يستفزون قومه ويعيرونهم بأنهم تجار تمور ، وسكان وهاد منخفضة لا مكانة لهم . فالشاعر يبرر فى مسلك إنسانى طريف اضطرار قومه إلى الخروج والقتال بعد تلك الإهانات التى وجهت إليهم ، والتى رفضها الشاعر نفسه مقسما بالكعبة أنهم ليسوا أصحاب إبل تستهدف التجارة فحسب ، بل إن إبلهم قد عرفت بمتانتها وصلابتها وقوتها فتجاوزت تلك المهمة لتكون إبل حرب تستطيع الاقتحام وحمل السلاح ، ومن هنا يبدأ فى عرض لوحة الحرب وكيف بدأوها ، فكانت بداية متميزة : حيث كشفوا رؤوسهم حتى يعرفوا من معهم ممن عليهم ، وبذلك كانوا شديدى الحرص على أواصر القربى وصلات الرحم بين أبناء الجنس العربى ، ولكن أولئك لم يرتدوا ، ولم يرتدعوا ، بل أصروا على الاستمرار ليواجهوا مصيرا أليما ، راحوا من خلاله يتوسلون لبكر ، ولكن دون جدوى ، قد انتهى وقت التوسُّل ، وحمى وطيس المعركة واشتد انفعال البكريين ، فكثرت ضربات سيوفهم التى لم تعرف هدوءا ، ولم تميز بين فارسى وعربى ، حتى أتت عليهم الهزيمة وتشتت أركان صفوفهم . ولذا بدأ الشاعر يسقط سخريته واستنكاره على العرب الذين شاركوا مع الفرس فى القتال ، وهى سخرية طرحها على المستوى الفردى أحيانا من خلال بعض الأسماء التى رددها متسائلاعن مدى سعادة «حنقط» زوجة «أبى شريح» من انضمامه إلى الفرس ، وما لاقاه من مصرعه فى المعركة ، فما نالت من بعده إلا الترمل ، ولم يترك لها ولدا يؤنسها ولا عاش هو لها . وفى مقابل موت الفرسان العرب فقد نجا من الفرس من نجا فراراً وجبناً واستسلاما .

ومن لوحة الانتصار القبلى لبكر على أحلاف الفرس من القبائل العربية ، ينتقل الأعشى إلى تصوير الطرف الفارسى فى المعركة الفاصلة بين الفريقين ، فيصور حنو ذى قار الذى دارت فيه رحى القتال ، وكيف برز السادة من العرب بشجاعتهم المعهودة ليلتقوا بسادة الفرس وملوكهم ، وهم يلبسون تلك الأقراط من اللؤلؤ فى آذانهم ، ويخشون بأس الفرسان من العرب وهم يتقدمون بسيوفهم راغبين فى العناق ، مسرفين فى الهجوم ، بينما يحاول الفرس رد الهجوم اعتمادا

على نبالهم التى يقذفون بها من بعيد خوفا وفزعا ، ولم يحمهم ذلك الخوف ولا الفزع من هول طعنات سيوف العرب التى راحت تحصد رؤوسهم وتجذها ، وتكاد تمزق أجسادهم ، فكانت كالرحى التى تأتى على الطحين فلا تذر من الحبوب شيئا ، ثم يتجاوز الشاعر صورة الهزيمة لدى الأعداء ليصور جانبا مشرقا فى صفوف قومه يستوقفه فيه مشهد الكتائب العربية وقوادها ، إذ تبدو الكتيبة ضخمة مخيفة تثير الفزع فى قلوب أعدائها بما تعج به من السلاح ، وعلى رأسها القائد الذى تلتقى فى شخصه شجاعة القلب مع شجاعة الرأى وحكمته وسداده ، ومن خلال الشجاعتين يدير المعركة ويخطط لها حتى يضمن الانتصار . ومع قائد الكتيبة يظهر الفرسان الذين دأبوا على المسلك القتالى الشجاع ، وقد اكتملت لهم صورتهم البطولية من خلال سلاحهم الهجومى ودروعهم الدفاعية ، وقد عرفوا بمكانتهم الشديدة فكانوا كالسيوف الحادة التى أحكم صنعها . وحين تكتمل الرؤية الحربية لدى الشاعر بكل ما فيها من مقومات الانتصار يتمنى لو أن كل القبائل العربية قد شهدت موقف الانتصار ، وقد اشتد أوار الحرب ، وجاء الفرس بجيوشهم الجرارة التى كادت تطبق الأرض لتلقى مصيرها المحتوم أمام الجيش العربى ، ولتخرج النساء من خلف الجند وقد فزعن من هول ما يشاهدن فى المعركة ، وما ينتظرن من الترمل أو الثكل بعدها .

وهكذا استطاع الأعشى أن يلم بأطراف الصورة ، ويعرضها بكل جزئياتها ، فأرضى فى نفسه النزعة القومية من خلال صراعه مع الأجنبى ، كما أرضى من خلالها قومه وعشيرته من نفس المنظور ، وأخذ من بيئته كثيرا من مصادرها ومعطياتها التصويرية ، وسجل الموقعة المشهورة فى قصيدته حتى بدت وثيقة تاريخية يعتد بها . فمع المعطيات البيئية يستعين بقليل من التشبيهات، فالفوارس عنده مثل «الأسنة لا ميل ولا كشف» والجيش الكثيف كأنه «الليل يقدمهم» وأضاف إلى تلك التشبيهات ما لجأ إليه من صور تشخيصية على المنهج الاستعارى فالهندى «يحصد الفرسان» والكتائب «تصبح جند كسرى» وهى «تزجى الموت» والهام «تختطف» ، والخيل «تطحن» والليل «يتقدم الجيش» ، والأكباد «تحترق» ، وهو يزيد الصورة عمقا حين تلتقى الاستعارات مع التشبيهات التى رسمها الشاعر، ومعها كنىّ عن جبن جند كسرى ونقصان رجولتهم وبطولتهم عن طريق ما علقوه فى آذانهم من النطف .

كما تبدو اللوحة الحربية مليئة بعنصر الحركة ، وقد قامت على أساس منه حتى كادت تنطق بالأصوات المختلفة ، التى تلتقى فى ميدان القتال ، فالشاعر يحرص على تحديد البعد الزمنى للقصيدة حيث تولى جند بكر وخيلهم «وكاد اليوم ينتصف» ، وهو يشى برغبة الشاعر فى صياغة القصيدة من منطق قصصى تبدو فيه الأحداث محكمة النسج سريعة الإيقاع ، وتقوم بدايتها على عنصر الثبات الذى وزع فيه موقفه بين المرأة والطلل ووصايا أبيه وصفات قومه ، حتى إذا بدأ الحديث الحربى عرض بالقبائل العربية التى حالفت الفرس ، فلجأ إلى التوكيد (إن الرباب..) وأكثر من ماضى الأفعال ، حيث راح يرتبها ترتيبا قصصيا متدرجا «قد صافحوا ، قلنا الصلاح ، فقالوا لا نصالحكم ، لسنا بعير ، لما التقينا ، كشفنا ، قالوا البقية ، هل سر ، قد اب ، صحبهم ، فانصرفوا ، أمالوا ، ملنا ، تولوا أتونا» وهى أفعال تلتقى خلالها أحداث الموقعة ، وترسم بناء حديثاً منذ بداية المعركة إلى لحظة الانتصار التى يتنفس فيها الشاعر الصعداء فلايتردد فى السخرية من الفرس وما فى آذانهم من النطف ، كما يسخر ممن حالفهم من العرب ، ويستنكر موقف حنقط ، ويشمت فيها ، ويشتفى بمقتل بعلها ورفيقها وعند ذلك فقط قد يهدأ من صراعه مع الأجنبى وأنصاره معاً .

وتبرز الأحداث من خلال سياج من عظمة المتقاتلين ، فالمعركة بين جنسيتين وعصبيتين لكل منهما خطرها ، وزاد من خطرها انتماء بعض قبائل ثم عن قومه فهم ليسوا «بعيد مأثرة إلا عليها دروع القوم ...» ، وهويبدو منصفا حين يتعرض لتصوير السيادة فى صفوف خصوم قومه فهم «جحاجح» و «بنو ملك» «غطارفة» والفوارس منهم «محمود لقاؤهم» وهم «بيض الوجوه يوم الروع» ، ومن هذا المنطق فى السيادة لدى الجيش تزداد الأهمية التاريخية لتلك الموقعة التى سجلها الأعشى بأدواته الجاهلية فترك من لوحاته شواهد كبرى على حجم الانتصار فى يوم ذى قار ، فلم يكن حرصه على تصوير الفرس إعجابا خالصا ولا مدحا لهم ولاثناء ، بقدر ما بدا من خلا إلى فخره بقومه ممن قهروا العظماء ليسجلوا للتاريخ صفحة متميزة من عظمتهم وقدراتهم الحربية .

(٢)

ولا تكاد أبيات القصيدة تخلو من نمط يحكى صراعاً ما داخليا أو خارجيا ابتداء مما استوقف الشاعر من صراع النفس إزاء البين والفراق فى مقابل أمنية الاستقرار والبقاء وهو ما أشار إليه فى المقدمة (١-٣) ، ليخرج منه إلى صراعاتها إزاء تلك الوصايا التى يحاول من خلالها أن يتغلب على أهوائها ويحدد مقومات المقاومة ووسائلها تعلقا بمشكلات الضيف والجار ومشاهد القتل (٤- ٧) .

وعنده – وهذا طبيعى – يبدو القتل قمة من قمم الصراع التى تستوقفه (٧) ، ومنها ينساق إلى الصراع الحربى الأول الذى يطرحه من خلال أسماء الأقوام المتصارعة (٨ – ٩) إلى صراع الحرب والصلح تحقيقا للسلام (١٠) ، إلى صراع البقاء والفناء (١٣) ، إلى مستوى آخر أكثر ضيقا يحيله إلى واقع نفسى على المستوى الشخصى لحنقط إزاء واقعها وماضيها ، وتحسرها على ما كان من أمر زوجها ، إلى استمرارية هذا الصراع النفسى العنيف إزاء جاراتها ونظيراتها ممن أصابهن ترملها (١٤ – ١٥) . ثم تتسع دائرة الصراع إلى أقصى مداها حين يتحول الأمر إلى وقائع أمتين وصراع عصبيتين بين عربية وفارسية (١٦-١٧) ، إلى التوقف مرة أخرى عند حدود الفروسية وتصوير صراعات الشعراء الفرسان بينها وبين غزلياتهم (٢١) ، وأخيرا إلى صراعات المواقف فى ميادين القتال بين اللقاء والثبات أو إيثار الفرار والنجاة من نار الميدان (١٩) .

الفصل الثاني

لوحات نادرة

١- الإنصاف .

٢- رصيد التجارب .

٣- النموذج التصويرى

١- الإنصاف

واللوحة هنا يعكس أبعادها قول عامر بن أسحم بن عدى :

(١) ألم ترى أن جيرتنا استقلُّوا	فنيتُّا ونيَّتَهم فريقُ
(٢) تلاقَيْنا بسبسب ذى طُرَيْف	وبعضهم على بعض حنيق
(٣) فجاءوا عرضنا برداً وجئْنا	كمثل السَّل أزَّ به الطريق
(٤) كأن النَّبل بينهمُ جراد	تصفِّقهُ شآميةُ خريق
(٥) كأن هزيزنا لَّما التقينا	هزيز أباءة فيها حريق
(٦) بكل قرارةٍ مناُ ومنهم	بنان فتىً وجمجمةٌ فليقُ
(٧) فكم من سيد فينا وفيهم	بذى الطَّفاء منطقُة شهيق
(٨) فأشبعنا السِّباع وأشبعوها	فراحت كلها تئق يفوق
(٩) وأبكيْنا نساءهم وأبكَوْا	نساءً ما يجفُّ لهن موق
(١٠) يجازِلْنَ النِّباح بكل فجْر	وقد بُحَّتْ من النَّوْح الحلوق

---

(١) استقلوا : رحلوا . النية : الوجه الذي ينتويه المسافر . فريق : مفرقة .

(٢) السبسب : الأرض المستوية . طريق : موضع بالبحرين .

(٣) العارض : السحب يعترض في الأفق البرد : ذو البرد . أز : امتلأ وضاق .

(٤) تصفقه : تقلبه وتصكه . الشامية : ريح تهب من الشام . خريق : باردة شديدة .

(٥) الهزيز : الصوت . الأباءة أجمة القصب .

(٦) القرارة : المطمئن من الأرض .

(٧) الطرفاء : نحل بني عامر بن حنيفة باليمامة

(٨) التئق : الممتلئ . يفوق : أخده البهر لما أتخم به نفسه .

(٩) الموق : العين مما يلي الأنف وهو يجري الدمع .

(١١) تركنا الأبْيَضَ الوضّاح منهم كـــأنّ ســـواد لِمّـــه العُـــذوُق

(١٢) تعـــاوَره رمـــاحُ بنى لُكَيْـــز فـــخـــرَّ كـــأنه ســـيفٌ ذليقُ

(١٣) وقـــد قـــتلوا به مناً غـــلامـــاً كـــريما لم تأشّـــبـــه العُـــروق

(١٤) فلماَ استـيـقنوا بالصـبر منا تذكـــرَّت الأواصـــر والحـــقـــوق

(١٥) فـــأبقَـــينْنا ولو شـــئنا تركنا لُجَـــيْـــمـــا لا تقـــودُ ولا تـــسـوق

---

(١١) العذوق : ج عذق وهو العرجون بما فيه من الشماريخ .

(١٢) تعاوره : تداولته أي طعنه هذا مرة وذلك أخري . بنو الكيز : هم بنو الكيز بن أقصي بن عبد القيس قومه . الذليق : المحدد المرهف .

(١٣) التأشب : الخلط يعني أنه كريم النسب .

(١٥) لجيم : قبيلة ، وهم لجيم بن صعب بن علي بن بكر وائل .

(١)

وقد عرفت فى الشعر الجاهلى كثير من المنصفات التى أخذ فيها الشعراء يصورون الوقائع الحربية بما فيها من سجال السلبيات والإيجابيات معاً إزاء أقوامهم أو خصومهم على السواء . وعلى المستوى الفردى فى إبراز البطولة والفروسية رأينا عنترة بن شداد لا يتردد فى تصوير شجاعة خصمه وبراعته فى القتال ، وإن كان تصويره يوظَّف فى خدمة قضيته الخاصة على نحو قوله :

ومـدجّج كـره الكمـاة نزاله   لا ممعن هرباً ولا مـستسلم :

جـادت يداى له بعـاجل طعنة   ورشـاش نافـذة كلون العندم

بل يطمح إلى عمق التصوير الطبقى حين يجعل كل سادة القوم خضوعاً أذلاء أمام قوته وبطشه وأدواته (ليس الكريم على القنا بمحرمّ) .

ولذلك لا نسطتيع الزعم بأن عنترة قد بدا منصفا لخصومه على هذا النحو الذى يصوره الشاعر عامر بن أسحم فى قافيته التى أخذت منحىً جميعاً يعرض فيه موقفاً حربيا قبليا بين قبيلته وأعدائها ، ليعرض من صراعات الانتصار والهزيمة لدى الطرفين ما احتوته أبيات القصيدة ، وعرضته صورها .

وأول ما يلفت النظر فيها أنها لم تستهل بالتصريع التقليدى ، وكأنما تخلى عنه الشاعر تخليه عن الإطالة فيها ، وهو إطالة عهدناها فى قصائد الشعر الحماسى حول أيام العرب وحروبهم ، وكأن الموقف الحربى يفرض - غالبا - ذلك التفصيل حول الفخر القومى ، وتوصيف دقائق الحروب وتصوير ما أصاب الخصوم على نحو ما رأينا عند عمرو بن كلثوم . ومع قصر القصيدة تبين لنا اللوحات بجلائها وإنصافها : فالشاعر يبدأ بتصوير ساحة الحرب ، وتحديد موقعها الجغرافى من الناحية العلمية والطبيعية ، ثم يصور الأبعاد النفسية التى شحن بها كل من الفريقين بما تمايز به وزحم نفوسهم من الحقد والكره ، فهم خصوم وأعداء يتمنى كل منهم لو أودى بالفريق الآخر . ولكنا مهما تصورنا إنصاف الشاعر لخصوم قومه لا ننتظر منه أن يوزع الصور فى قسمة عادلة تماما بين الفريقين ،

بل غالبا ما تجوز لصالح قومه وقضيته ، وقياسا على ذلك يصور تدفق قومه إلى ميادين القتال كالسيل المنهمر ، بينما يكتفى من صورة أعدائه بمشهد السحاب الذى يعترض الأفق وقد يبشر بسقوط المطر . كما يضيف إلى الصورة مشهدا يزيدها عمقا حين يجعل الطريق يضيق بتدفق السيل وشدته ، متخذا من ذلك الافتتاح التصويرى مدخلاً حماسيا إلى أن يتبعه بعرض وقائع المعركة من خلال نبال قومه ، وقد اندفعت كالجراد الذى ساعدته على التدفق فى طيرانه تلك الرياح الشديدة العاتية بما عرف عنها من عنف وقسوة كادت تصكه صكاً . فقوم الشاعر هنا يأخذون بزمام المبادأة ، ومن ثم يظهرون فى موقف المهاجم قبل أن يلحق بهم مظهر المدافع ، ولذا صوّر أصواتهم فى شدتها وعنفها وما أشارت إليه من إنذار نهائى بإمكان حرق كل ما يتعلق بأولئك الخصوم ، فكأنهم – أى قومه – وحدهم فى الميدان .

وبعد الإعداد التمهيدى لساحة القتال – على هذا النحو – بدأ يعرض الموقف مزدوجا من خلال الفريقين وعندئذ تكررت الضمائر وتداخلت ، وتزاحمت لتشير إلى كلا الفريقين ففى كل منهما «بنان فتى ، وجمجمة فليق» وقد مات كثير من السادة «فينا ومنهم» حتى صار «منطق شهيق» . ومع تساقط القتلى من الفريقين أيضا وجدت السباع غذاءها من الجثث «فأشبعنا السباع وأشبعوها» ، ومع نتائج الخسائر ، وكثرة القتلى بكت النساء من جراء ترملهن «وأبكينا نساءهم وأبكوا نساءً ....» وقد اشتدت الأصوات بهذا البكاء من هول الوقائع بين كلا الفريقين معلنة مخاوفها من دمار الحرب هنا أو هناك على السواء . ولا يكاد الشاعر يستمر فى صورة الإنصاف التى انخرط فيها ، فسرعان ما يعود إلى حديث المقدمة ، وكأنه يفيق فى صحوة قبليةٍ إلى طبيعة عصبيته التى كاد ينساها فى خضم التصوير الحربى ، فإذا هو ركز المشهد على تصوير أدوات قومه ، وهى تحقق لهم الانتصار ، فى مشهد السيوف والرماح وهى توقع بأبطالهم ، ولكنه سرعان ما يذكر أيضا من أجواد قومه الأصلاء من أوداه العدو قتيلا ، ولم يكن أمام قومه إلا الصبر والتحمل ، واحترام التعاليم ، ومراعاة الحقوق القبلية ، وإلا استمروا فى حروبهم حتى يتركوا لجيما عاجزة تماما مقهورة . وعلى هذا يبدو الشاعر موزعا بين الإيجاز وبين الإطالة فى التصوير ، مشفقا على قومه فى البداية والنهاية من القصيدة ، وجاعلا ما بينها أكثر واقعية ، وأشد دلالة على فكرة الإنصاف فى

صورة الحرب الجاهلية ، على ما في تلك الفكرة من تمايز يجعل للقصيدة كيانا خاصا متمايزا أيضا .

ولم يكن الشاعر إلا ابنا باراً لقبيلته من خلال ذلك الإشفاق والخوف عليها ، كما بدا متأثرا بمعطيات البيئة في تلك المواقف التصويرية التي أخذ فيها بمنطق التشبيه ، حين جعل مجئ قومه للقتال «كمثل السيل» ، والنبل بين الفريقين كأنه «جراء تصفقه شامية خريق» والهزيز كأنه «هزيز أباءة فيها حريق» وقد تركوا الأبيض الوضاح منهم «كأنه سواد العذوق» وقد فر تحت وطأة رماح قومه «كأنه سيف ذليق» . كما استعان بالتشبيه البليغ حين استغنى عن تلك الأدوات فصوّر الخصوم في قدومهم إلى ميدان القتال «فجاءوا عارضاً برداً» كما كنىّ عن نتائج القتال بتلك الصور المفزعة التي لم يتبين فيها من الفريقين سوى «بنان فتى» ، «جمجمة فليق» و«منطق الفارس القتيل شهيق» ثم كنىّ أيضا عن أصالة قتلاهم بصفاء أنسابهم من أولئك الذين «لم تؤشبهم العروق» .

وهكذا بدا التصوير أساساً في كل جزئيات اللوحة ، حيث زاوج الشاعر بينه وبين السرد والتقرير في ثنايا الأبيات ، كما زاوج بين الضمائر الدالة على قومه ، وكذا الدالة على خصومه من خلال تنوع الأفعال التي تحرك اللوحة ، وتضفي عليها طابع البطولة كما أراده الشاعر ، فقد عقد الفريقان النيّة على اللقاء «نيتنا ونيتهم» و«بعضهم على بعض حنيق» و«جاءوا وجدنا» بكل قرارة «منا ومنهم» ، وكم من سيد «فينا وفيهم» «أشبعنا و أشبعوها» ، و«أبكينا وأبكوا» وقد «قتلوا منا» ، وقد «استيقنوا بالصبر منا» ، وفي مقابل تزاوج الضمائر على هذه الصورة راح يخلص الموقف لصالح قومه في بعض الأبيات «كأن هزيزنا لما التقينا» ، «فأبقينا ولو شئنا تركنا ..» .

ولم يكد الشاعر يسقط عنصراً من عناصر المشاهد الكبرى للقتال ، ابتداء عقد النية بين القبائل عليه ، حتى بداية المعركة ومايدور فيها ، إلى نتائجها المدمرة لكلا الجيشين ، وهو ما حرص على تصويره بواقعية أمينة من خلال ما سيطر على اللوحة من فن الإنصاف ، فبدا فيه صريح الاستجابة لأنماط الصراع القبلي وما انتهى إليه من إنذار بالدمار والفناء .

(٢)

وتتعدد مشاهد الصراع وتتكرر عبر الأبيات منذ حوار الشاعر فى المطلع حين صور صراع الفريقين ابتداء من طرح النوايا الكامنة فى كل فريق على حدة (١) ، إلى استكمال المشهد باستحكام البغض وروح العداء والسخط فى كل منهما (٢) ، إلى صراع النحن مع الآخر وهو ما يبدو موزعا على كل الأبيات تقريبا ، إلى تصوير مفارقات السيادة لدى كل من الفريقين ، وهى مفارقات تظل كامنة وراء ذلك الصراع تدعمه وتذكى جذوته (٧) ، بل يمتد الصراع لديه من عالم البشر إلى عالم وحش الصحراء الذى ينقسم على نفسه حول مطعمه من ضحايا أى من الفريقين المتحاربين ، وبدلا من الصراع التقليدى من أجل البقاء ينتقل خطوة متميزة إلى هذا الضرب من صراع الاختيار على الرغم من كثرة القتلى وتناثر الأشلاء بين الخصمين (٨) ، ثم يعود ازدواجه إلى الصراع البشرى فيحصره فى العالم النسائى الذى يراه ممزقا مقهورا بين نساء باكيات هنا فى قومه ، وهناك لدى خصومه ، ولكل مبرراته الكافية لاستمرار هذا البكاء فى مقابل الشماتة فى الخصم إذا ما استوقفه حول ضر أو أذى (٩) .

ثم يستطرد ليصور أدوات القتال بين الفريقين من سيوف ورماح ، وكيف بدت هى الأخرى شريكا إيجابيا فى تلك الصراعات (١١ - ١٢) ، وأخيرا ربما اهتدى إلى نهاية هذا الصراع الذى لا يعرف هدوءا إلا من خلال حدث عظيم يأتى به الموت شاخصا فى سقوط القتلى بين الفريقين على السواء (١٤ - ١٥) .

٢- رصيد التجارب

وصاحب الشاهد هنا السموأل بن عريض بن عاديا بن جبيناء ، قيل إن أمه كانت من غسان وهو صاحب حصن الأبلق بتيماء المشهورة بالوفاء ، وقيل أن ذلك الحصن كان لجده عاديا ، وكانت العرب تنزل به فيضيفها وتمتار من حصنه، وتقيم هناك سوقا .

كان معاصرا لامرىء القيس إذا أخذنا بما رواه أبو الفرج من أن امرأ القيس لما سار إلى الشام «يريدش قيصر نزل على السموأل بحصنه الأبلق بعد إيقاعه ببنى كنانة على أنهم بنو أسد ، وكراهة أصحابه لفعله وتفرقهم عنه ، حتى بقى وحده . واحتاج إلى الهرب فطلبه المنذر بن ماء السماء ووجه فى طلبه جيوشا من إياد وبهراء وتنوخ ، وجيشا من الأساورة أمده بهم أنوشروان ، وخذلته حمير وتفرّقوا عنه ، فلجأ إلى السموأل ومعه أدراع خمسة كانت لأبهى ومعه ابنته هند وابن عمه يزيد بن الحارث بن معاوية بن الحارث ، وسلاح ومال كان بقى معه ، فقدم على السموأل فعرف لهما حقهما ، وضرب على هند قبة من أدم ، وأنزل الشاعر فى مجلس له بارح . ثم سأله امرؤ القيس أن يكتب له إلى الحارث بن أبى شمر الغسانى أن يوصله إلى قيصر ففعل ، واستصحب معه رجلا يدله على الطريق ، وأودع بنيه وماله وأودع السموأل ، ورحل إلى الشام .

كما يروى أن الأعشى مدح السموأل واستجار بابنه شريح من رجل من كلب كان الأعشى قد هجاه ، ثم ظفر به فأسره وهو لا يعفره ، فنزل بشريح بن السموأل وأحسن ضيافته (١) .

وقد حاول بعض الباحثين جمع شعر السموأل لضمان ثقة نسبته إليه . وانتهى إلى الإعجاب بما وثقه من شعره ، خاصة هذه القصيدة اللامية التى رآه فيها بعيدا عن روح التكسب والمدح أو الغيرية والكذب ، بل انطلق بوثبه اندفاع إلى

---

(١) تراجع ترجمته وأخباره في الأغاني ١١٧/٢٢ وما بعدها .

المجد والفخر ، فصور شيمة العربى فى صحرائه التى تبعث روح العزّة والتباهى بالحسب والنسب وحفظ الذمام وبسطة اليد (١) ، يقول السموأل :

(١) إذا المرء لم يَدْنَس من اللوم عِرْضُهُ ... فكل رداءٍ يرتديه جميلُ
(٢) وإنْ هو لم يحمل على النفس ضَيْمها ... فليس إلى حسن الثناء سبيلُ
(٣) وقائلة: ما بالُ أسرة عاديا ... تَبارى وفيهم قلّةٌ وخمولُ
(٤) تُعَيِّرنا أنا قليل عديدُنا ... فقلت لهم : إن الكرام قليل
(٥) وما ضرَّنا أنا قليل وجارُنا ... عزيز وجارُ الأكثرين ذليل
(٦) وما قلَّ من كانت بقاياهُ مثلَنا ... شبابٌ تسَامَى للعُلاَ وكُهُولُ
(٧) لنا جبل يحتلّه من نُجيرُهُ ... مُنيفٌ يردُّ الطرف وهْوَ كليل
(٨) رسا أصلُه تحت الثرى وسما به ... إلى النجم فَرْعٌ لا يُنال طويل
(٩) هو الأبلقُ الذى سار ذكره ... يعِزُّ على من رامَهُ فيطولُ
(١٠) وإنّا لقومٌ ما نرى القتل سُبَّةً ... إذا ما رأته عامر وسَلُولُ
(١١) يقَرِّب حبُّ الموت آجالَنَا لنا ... وتكرهُه آجالُهُمْ فتطولُ
(١٢) وما ماتَ منا سيِّد حتف أنفه ... ولا طُلَّ منا حيث كان قتيلُ
(١٣) تسيل على حد الظُّبات نفوسُنا ... وليست على غير الظُّبات تسيلُ

(١) ديوان السموأل (عبسً سابا) ٦٨ ، ٦٩ (ط . دار صادر - بيروت)

(١) اللؤم : اسم جامع للخصال الذميمة .

(٢) الضيم : الظلم .

(٧) لنا جبل : أراد العز والسمو ، أي من دخل في جوارنا عز وامتنع علي طالبيه . منيف : عال. الطرف : النظر والعين . كليل : تعب قاصر النظر . منيع : حصين .

(٩) الأبلق الفرد : حصنه بناه جده عادياء بتيماء وقصدته الزبّاء فعجزت عنه .

(١٠) عامر : هم بنو عامر بن صعصعة . سلول : هم بنو مرة بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن . السبة : العار ، وما يسب به الإنسان .

(١٢) مات حتف أنفه : علي فراشه . طل دمه : ذهب هدرا .

(١٣) الظبات : السيوف . ج ظبة وهي حد السيف .

(١٤) صفَونْا فلم نكْدَر وأخلصَ سرَّنا   إناثٌ أطابت حملَنا وفُحول

(١٥) علَوْناَ إلى خير الظهور وحطّنا   لوقت إلى خير البطون نزول

(١٦) فنحن كماء المزن ما فى نَصابنا   كهَامٌ ولا فينا يُعَدُّ بخيل

(١٧) ونُنكر إن شئنا على الناس قولَهم   ولا ينكرون القولُ حين نَقُول

(١٨) إذا سيِّدٌ منا خلا قام سيد   قؤول لما قال الكرامُ فَعُول

(١٩) وما أُخمِدَتْ نار لنا دون طارق   ولا ذمَّنَا فى النازلين نزيل

(٢٠) وأيام مشهورةٌ فى عدوِّنا   لها غُررٌ معلومةُ وحُجُول

(٢١) وأسيافُنا فى كل شرق ومَغْربٍ   بها من قراع الدّارعين فُلول

(٢٢) معوَّدة ألا تُسَلَّ نصالُها   فتُغْمَدَ حتى يُستباح قبيل

(٢٣) سلى- إن جهلْت- الناس عنا وعنهمُ   فليس سواءً عالمٌ وجهول

(٢٤) فإن بنى الريَّان قُطْبُ لقومهم   تدور رحاهم حولهم وتجول

---

(١٤) صفونا : يقصد صفت أنسابنا فلم يشبها كدر . سرُّنا : أصلنا الطيب .

(١٥) الظهور : يقصد بها الآباء . البطون : الأمهات . الوقت : وقت الأطهار .

(١٦) المزن : السحاب . الكهام : الكليل الحد من السيوف والضعيف من الرجال .

(١٨) خلا : مضى وانتهى وانقضى أمره .

(١٩) نار يقصد بها نار الضيافة . الطارق : الذي يأتي ليلا . النزيل : الجليس أو الرفيق .

(٢٠) الغرة : البياض في جبهة الفرس التحجيل . بياض في الوظيف حتى موضع القيد . يصور وقائعهم بين الأيام كالأفراس الغر المحجلة بين الخيل والحجول ج حجل وهو الخلخال .

(٢١) القارع والمقارعة : المضاربة . الدارعون : أصحاب الدروع . الفلول ج فل وهو الكسر المسنن في حد السيف .

(٢٢) تغمد : ترد في أعمادها . قبيل : قبائل .

(٢٤) الريان : هو بنو يزيد . بطن زياد بن الحارث القطب : الحديد الذي في الطبق الأسفل من الرحي يبدور عليه الطبق الأعلي ، أي أن أمر قبيلتهم لايتم إلا بهم مثل الرحي التي لايتم عملها إلا بالقطب والقطب بمعني السيد أو الزعيم أخذت منها .

(١)

ولم تكن هذه القصيدة هى الوحيدة التى تتصارع فيها صور الحياة ، فهى واحدة من قصائد العصر فى هذا الاتجاه ، ولكنها ازدحمت بتلك الصور ، فبدت غير ذات موضوع إلا ما جمعته من ذلك الرصيد من ملامح الفخر والاعتزاز بالذات والجماعة ، والتعريض بالجوانب السلبية التى قد تتراءى فى الآخرين ، ولم يكن الشاعر أول أو آخر من نظم فى هذا الموضوع أو تلك الموضوعات المتعددة ، ولكنه راح يكتسب تمايز القصيدة ذاتها . ويبدو أن الشاعر أحس أنه ينظم فى غير موضوع محدد ، فالتمس لنفسه مبررا يتجاوز من خلاله الالتزام بالمنهج التقليدى للقصيدة الجاهلية ، فلم يتخل عن المقدمة فقط ، بل تخلى أيضا عن التصريع فى بيت المطلع ، وطلع على جمهوره بذلك الاستهلال الحكمى الذى أصدره على إطلاقه من خلال صيغة التعميم فى الشرط الذى حدده ، ليجعل رداء المرء جميلا دائما إذا لم يدنس من اللؤم عرضه ، وليعطف على الشرط شرطا آخر يدخله إلى حسن الثناء حين يصدر فى حياته عن قدر بارز من اعتزازه بنفسه ، وقد نأى بها عن الذل والضيم فبدا سيدا فى قومه ، وانماز بينهم اجتماعيا كما انماز بينهم فنيا .

ومع تقريرية الافتتاح الشرطى فى البيتين آثر الشاعر أن ينوع أسلوبه خروجا من رتابة التقريرية المطلقة ، إلى محاولة اصطناع أسلوب حوارى حول نفس الأفكار ، وبنمط آخر من التقرير ، فيعرض قضايا فخره من منظور سلبى ، يطرحه على لسان قائله لتكون فاتحة للمناقشة والتوكيد لما يقوله بعد ذلك ، فهو لا يرى غضاضة فى قلة عددهم بقدر ما يرى فى تلك القلة دليل شرف وعزة ومكانة ، انطلاقا من حكمة يقررها ويؤكدها يرى فيها أن الكرام قليل ، ومن منطق الكرم والشجاعة تتحقق مكانة قومه بالقياس إلى الآخرين الذين لا يأبهون بذلة جارهم ، ولا بهوانه عليهم ، على عكس ما يعرف عن قومه من حرص دائب على حماية الجار ، ومن استمرار طموحهم إلى العلا والمجد ، سواء فى ذلك شبابهم وشيوخهم بلا استثناء ، وكأنهم خلقوا لذلك وجبلوا عليه ، بل يمتد إلى غيرهم ممن يحتمى بهم . ولذلك يحرص الشاعر على التأصيل لنسبه وأحساب قومه من خلال عدة صور من واقع البيئة ، حين يصور انتماءاتهم إلى أصول

عريقة عراقة الجبل المنيف الذى لا يخضع لغيرهم ، وقد رسا أصله تحت الثرى وامتدت قممه لتطاول نجوم السماء ، فجمع من الأصالة الرفيعة كل أبعادها .

ومن صور القوم فى حالة سلمهم إلى موقفهم من الحرب لا يرى الشاعر غضاضة فى تصوير قداسة شريعة الغزو فيهم ، فهم يقرون القتل ولا يرون فيها سُبَّة ، وهو يربط القتل والحرب بالشجاعة الموروثة لديهم ، فهى شجاعة يعكسها حبهم للموت مما يقرب إليهم آجالهم كما يودون . وهم لا يقابلون الموت إلا فى الحروب ، وعلى حد السيوف فى مراحل العناق فى القتال . وحين يطمئن الشاعر إلى تسجيل رصيد قومه فى مواقف الحياة المختلفة لا يتورّع - ترتيبا على ذلك - أن يبدو مفتخرا فخرا مطلقا ، فيطرح الصور من خلال مبالغات تكاد تقترب به من منهج عمرو بن كلثوم التغلبى ، فإذا هم «كماء المزن» فى كرمهم وصفاء حياتهم ، وهم الآمرون الذين يؤاخذون الناس على أفعالهم ويوجهونهم إلى أفضلها ، وكل منهم سيد قادر على أن يأتى بأفعاله وأقواله من منطق السيادة المطلقة وكرم الخلق وعفة النفس ، لا يباريهم فى ذلك أحد مطلقا .

ثم يحرص الشاعر على دعم مبالغاته بحقائق يشهد الجاهليون لقومه بها ، فيعاود المزج بين حديث الكرم والشجاعة والأصالة ، لتلتقى كل الصفات - فى النهاية - فى بوتقة واحدة ، فيبدأ بنفى البخل عنهم نفيا تاما ، إذ لا توجد واقعة واحدة يمكن أن يؤاخذهم من خلالها أحد . ثم يذكر بتلك الأيام المشهورة لهم ، وما كان لهم فيها من غرر الانتصارات دون سواهم ، وكيف بدت سيوفهم ضاربة فى الشرق والغرب على السواء . وإذا هو لايترك اللوحة حتى يكرر طلبه مراراً من مخاطبته تسأل عنهم ، لتعقد المقارنات بينهم وبين غيرهم من القبائل . يقرر بذلك ثقة مطلقة تبدو فى علم كل الناس بمكانتهم فى سلمهم وحربهم على السواء .

وهكذا تلتقى فى القصيدة صور مختلفة يغلب عليها طابع المبالغة ، إذ تعرض قضية الأصالة والأنساب ، والكرم ، ورفض البخل ، وإغاثة الملهوف ، وحسن الجوار ، كل هذا فى حالة السلم القبلى ، التى تتصارع معها على أرض الواقع نفسه لوحة الحرب على ما تحتويه من فكر بطولى مطلق ، يغلب فيه طابع الانتصار الذى يذيعه الشاعر بيانات حربية بين القبائل ، مستشهدا بها عليه ، فهو انتصار صريح مطلق أيضا ككل الصفات الإيجابية الأخرى التى ينسبها إلى قومه.

وقد تطلّع الشاعر إلى عرض صفات قومه من منطلق الحياة اليومية ولذلك حوّل اللوحة إلى مجموعة صور تشهدها تلك الحياة ، وتمارسها القبيلة ويعيشها أبناؤها ، وتعترف لها بها بقية القبائل ، ومما يزيد من دلالة المواقف واقعية ذكر الأعلام التى يعرضها بين ثنايا الأبيات «ما بال أسرة عاديا» ، «عامر» و«سلول» ، «بنى الديّان» ، فكأن ذكر الأعلام يأتى توكيداً لكل ما يحكيه من المواقف ، وما يصوره من أحداث الحياة ووقائعها فى قومه حتى لا ينصرف ذهن المتلقى إلى الشك فى أى منها أو إشراك غيرهم معهم فيها بعد توكيدها .

وتتراوح الصور عند الشاعر بين النفى والإثبات حسب طبيعة المواقف التى يهمه توكيدها فى قومه ، أو يعنيه نفيها عنهم «وما ضرنا أنا قليل» و«وما قل من كانت بقاياه مثلنا» «وما مات منا سيد حتف أنفه» و«وما أخمدت نار لنا» ، كما يستعين بالتوكيد المطلق «إن الكرام قليل» والحديث الخاص بقومه «وإنا لقوم ما نرى القتل سبة» «وننكر إن شئنا على الناس قولهم» «وأيام لنا مشهورة فى عدونا» «فإن بنى الدّيان قطب لقومهم» ، ويزيد من تلك الصياغة التوكيدية ما سبق أن عرضناه من اصطناع أسلوب الخطاب وإشهاد الناس على ما يقوله .

ويمكن أن ترد الصور التى استوقفت الشاعر إلى أصولها البيئية ، خاصة حين يعرض مشهد الجبل الذى يحتله قومه ومن يجيرونهم ، ليستطرد فى تصويره من أصله إلى قمته ، وهو ما يعرض على غراره أدوات القتال التى يدخلون بها ميادين الحروب ، وعلى أية حال فقد عمد إلى الكناية عن تلك السيادة المطلقة ، حين صوّر شدة حبهم للموت وإقدامهم عليه بلا خوف ولا تردد ، ورفضهم الإقدام على صوت صريخ إلا من خلال حد السيف ، وقدرتهم على التحكم فى الناس متى أرادوا ، وعدم إخماد نيرانهم مطلقا رمزا لكرمهم ، وما انتاب سيوفهم من فلول نتيجة كثرة الضرب بها فى كل أنحاء الأرض شرقا وغربا . ومع الكناية يكاد يختفى العنصر التشبيهى إلا فيما سجله من مكانة قومه حين جعلهم «كماء المزن» وكأنه يتجاوز بذلك صراعات التصوير والتقرير فى المرحلة الأولى التى عمدت إليه كنمط شائع يغلب عليه العنصر الحسى المباشر ، ليتجاوز ذلك إلى مستوى تشخيصى أكثر عمقاً حين يشخص «العرض» و«العلا» و«الموت» و«النفوس» و«الأيام» ، وهو ما يكشف مزيدا من عمق ملكة الخيال حين تتصالح مع بقية ملكات الإبداع لدى الشاعر .

ومع لجوء الشاعر إلى العنصر التصويرى المتنوع على هذا النحو بدا سهل اللغة بسيط الأداة ، دقيق المعالجة ، قادراً على تطويعها لخدمة تلك الصور المتنوعة التى عرضها من خلال أطراف مختلفة بدا هو نفسه واحداً منها ، فكان حكيما يقول الفصل من الأمور كسادة قومه ، وكان قومه طرفا آخر ، وعلى النقيض منهم كان من يعادونهم . بل انتهى الموقف بشكل أكثر عمومية وشمولا حين طرحه من خلال جميع الناس على حد تصوُّره للعالم من حوله .

وعلى هذا النحو تنطلق القصيدة لديه من الروح الجاهلية ومن خلال ممارسات الشاعر لتجاربه ، فليس فيها من المعالم الدينية ما يجعلنا نشك فى نسبتها إلى السموأل ، بل ظهر فيها الشاعر أقرب ما يكون إلى مسلك عمرو بن كلثوم فى نفس عصره ، على ما فى مبالغاته من إطلاق لا إنسانى يجعلها أكثر صلة بحس الجاهلية ، وأدلّ على أفكار ذلك العصر وصور الحياة فيه .

ولعل تجوُّل الشاعر بين تلك الصور قد أسهم فى بساطة لغته ، مما يرضى به نفسه وجمهوره بعيدا عن زاوية التلقى التى قد تضيق من حوله المجال فى المدح أو الهجاء أو الفخر ، على نحو ما رأينا فى نماذج أخرى من قبل .

ولعل أكثر من قراءة للقصيدة تكشف لنا انعدام الجوانب الدينية فيها على الإطلاق ، حتى نكاد نعجز عن التعرُّف على يهودية صاحبها ، فليس ثمة إشارة إلى شئ إلا جاهليته فحسب بعيداً عن فكرة الأديان وقريبا من حكم الحياة ، وتبقى القرائن علامات دالة على انغماس الشاعر فى واقعه الاجتماعى والأخلاقى سلوكا ومعرفة وإدراكاً ووعيا .

(٢)

وتبرز ضروب الحكمة موزعة فى صور من الصراع النفسى ومقاومة الهوى ، إذ يبدو صراعاً داخليا فى مجمله (٢) ، ثم يعقبه صراعات الاتهامات والبراءة (٤) ، وحواره حول قلة العدد ودلالة الكرم (٤) ، ثم صراع العزة والذلة وهوان الشأن (٥) ، وكذا صراع الشباب والكهول (٦) ، ثم يعود إلى صراع الفكر حول القتل وإعلان موقفه من قضيتى الحرب والسلام (١٠) ، وصراع النفس حول حب الموت والخوف منه وبغضه (١١) ، وصراع المنتصر الذى يتغلب على كل



الناس من حوله فإذا هو يفعل وهم عاجزون أمامه عن الفعل (١٨) ، وصراع المدح والذم (١٩) ، ثم صراع الذات بين محدودية الرؤية وعمومها على نحو ما يطرحه موزعا بين حس البداوة وبين الحس الحضارى العام (٢٠ - ٢١) ، وصراع القول والفعل وكأن بينهما ضربا من التنافس أو التبارى والتسابق (١٨) ، ثم صراع الموت والحياة مقرونا بكل فرد على وجه العموم ، وبالسادة على وجه التخصيص فى الموقف الحكمى (١٨) ، إلى جانب نماذج أخرى يطرحها من خلال السيف بين غمده وبين إشهاره وسله (٢١ - ٢٢) ، وكذا ما يطرحه من صراع العالم والجاهل (٢٣) مما يجعل الصراع مفتاحا لفهم أبعاد القصيدة ونفسية صاحبها .

٣- النموذج التصويري

وصاحب النموذج هو امرؤ القيس بن ربيعة بن الحارث بن زهير بن جشم ابن بكر [١] ... وقيل اسمه عدىّ ، وزعم المرزبانى أن عديًا هذا هو أخو امرىء القيس ، يكنى أبا ربيعة ، لقب مهلهلا لطيب شعره ورقته ، وقيل أنه أول من هلهل القصائد حيث أطال فيها متجاوزا بها حدود المقطوعة ، وهو خال امرىء القيس الشاعر المشهور، وجد عمرو بن كلثوم وكان معاصراً للنعمان بن المنذر ، يقول مهلهل :

(١) أليلتَنَا بذى حُسُمٍ أنيرى ... إذا أنت انقضيت فلا تحورى
(٢) فإن يكُ بالذّنائب طال لَيلْى ... فقد يُبكى من الليل القصير
(٣) وأنقذنى بياض الصبح منها ... لقد أُنقذتُ من شر كبير
(٤) كأن كواكب الجوزاء عُوذٌ ... مُعطَّفةٌ على رُبَع كسير
(٥) تلألأ واستقلّ لها سُهَيْل ... يلوح كقمّة الجمل الغدير
(٦) وتحنو الشّعريان إلى سهيل ... كفعل الطالب القَذَف الغيور
(٧) كأن العُذْرَتين بكفّ ساعٍ ... ألحّ على ثمائله ضرير

---

(١) تراجع ترجمته في الشعر والشعراء ٢٩٧/١ - ٢٩٩ .

(١) ذو حسم : موضوع بالبادية . لاتحوري : لاترجعي .

(٢) الذنائب : موضع بنجد وفيه لقي جسّاس بن مرة كليبا أخا المهلهل علي غدير يقال له غدير الذنائب فقتله فقبره هناك .

(٤) الجوزاء : نجم . عود : حديثات النتاج . الربع : ما نتج في الربيع .

(٥) استقلّ : ارتفع . سهيل : كوكب يمان . الغدير : الفحل إذا انقطع عن الضراب .

(٦) الشعريان : كوكبان . الغيور والغبور : صفة لطالب .

(٧) الثمائل : ثميلة وهي البقية في البطن من الطعام والشراب . العذرتان : كوكبان خلف الجوزاء. الضرير : الذي نزل به الضر والمريض المهزول .



(٨) كــأن نبــات نعش تاليــات	قطارُ عــامــد للشــام زورِ
(٩) تتــابعُ مــشْــيَــةَ الإبل الزُّهارى	لتلحق كلُّ تاليــة عَــبُــورِ
(١٠) كــأنَّ الفَــرْقــدين يدا مُــفــيض	ألحَّ على إفــاضــتــه قــمــيــر
(١١) كــأن الجَــدْى فى مــثناه رِبْقٌ	أســيــرُ أو بمنزلة الأســيــر
(١٢) كــأن مــجــرَّةَ النَّســرَيْن نهجٌ	لكل حَــذيقــةٍ تُحْــدى وعــيــر
(١٣) كــأن التــابع المسكين فــيــهــا	أجــيــرُ أو بمنزلة الأجــبــر
(١٤) كــأن المشــترى حُــسْناً ضــيــاءً	بنيقٍ قــاهــرٍ من فــوق قــور
(١٥) كــأن النجم إذ ولىَّ سُــحَــيْــراً	فــصَــالُ جُلْنَ فى يوم مطيــر
(١٦) كــواكب ليلة طالتْ وغُــمت	فَــهذا الصبح صــاغــرةً فغــورى
(١٧) فلو نُبِشَ المقــابرُ عن كُلَيبْ	فــيــخــبــر بالذَّنائب أىُّ زير

(٨) بنات نعش : الكبري سبعة كواكب أربعة منها نعش وثلاث بنات . التاليات : جمع تالية وهي الملتحقة . قطار : من قولهم قطر الإبل إذا قرب بعضها إلي بعض علي نسق وزور : مائلة . واحدها أزور .

(٩) الزهاري : الإبل البيض .

(١٠) الفرقدان : الفرق نجم يهتدي به . المفيض : الضارب بالقداح .

(١١) المثناة : المثني . الربق الحبل أي شد مثني فهو أحكم لشده .

(١٢) النسران: كوكبان يقال لهما النسران تشبيهاً بالنسر الطائر. الحزيقة: الجماعة من كل شئ.

(١٣) الوفير : الغنم بكلابها ورُعاتها .

(١٤) النيق : أعلي موضوع في الجبل . القور : ج القارة وهي الجبل أو الصخرة العظيمة .

(١٥) النجم : الثريا . الفصال : ج فصيل وهو ولد الناقة إذا فصل عن أمه ، شبه الثريا بالفصال في يوم مطير لبنها وذلك أن الفصيل يخاف الزلق .

(١٧) كليب : هو كليب بن ربيعة أخوالمهلهل، وكان سيد ربيعة في زمانه ، وبغي بغيا شديدا فكان هو الذي ينزلهم منزلهم ويرحلهم، ولا ينزلون ولا يرحلون إلا بإذنه ، وكان يحمي الكلأ فيعمد إلي الروضة تعجبه فيقذف فيها بكلب فيعوي . فحيث بلغ عواؤه حميٌ لايُرعي ، ويجبر الصيد فلا يهاج ، وكان إذا الناس وردوا الماء لم يسق منهم أحد إلا بأمره ، وإذا أصابهم مطر وقد ظمئوا لايخوض إنسان حوضاً إلا علي ما فضل منه ، وكان لايمر بين يديه أحد إذا جلس ، ولا يحتبي في مجلسه غيره ، ولا يرفع الصوت عنده . فضربت به العرب المثل في العزة والقوة والظلم ، فقيل : أعزُّ من كليب بن وائل ، ثم قتله جسّاس بن مرة فهاجت بمقتله حرب البسوس . (الأغاني ٥/٢٤ وما بعدها أو الحماسة البصرية ٨٤).

(١)

وتأتى أهمية القصيدة من موقعها المبكر بين قصائد الشعر الجاهلى ، ولعل هذا الموقع قد أضفى عليها بساطة الأداء ، وسهولة اللغة ، ووضوح التصوير مع خفة الوزن . وهى تأتى دفعة شعورية معبرة عن واقع الشاعر دون التزام بقيود المقدمات وغيرها مما عرف فى الشكل النمطى للقصيدة الجاهلية ، وربما كان افتقاد النموذج الكامل لدى الشاعر من عوامل النظم المباشر على هذا النحو، وإن كان قد افتتح القصيدة مصرعاً فى بيت المطلع ، مما أصبح تقليدا ثابتا بعد ذلك من تقاليد الاستهلال فى القصيدة الجاهلية وما بعدها .

على أن ما يلفت النظر فى القصيدة على المستوى التصويرى ذلك العمد الفنى من قبل الشاعر مما أدى إلى صياغة كل صوره من منطق التشبيه ، هو ما يعكس الطابع الحقيقى للبدايات التصويرية من خلال هذا السلم التشبيهى الذى عرف فى القصيدة الجاهلية ، ثم تعددت مستوياته بين تشبيهات بليغة وأخرى تمثيلية ، إلى استعارات تصريحية أو مكنية ، فقد ذكر فيه الشاعر بعض أدوات التشبيه «كأن» ، «مثل» ، «الكاف» ، وراح يعرض تشبيهاته فى شكل لوحات متراصة متلاحقة استوحى بعضا منها من المصادر الحسية من البيئة ، فبدت الطبيعة المحسوسة مصدراً كبيرا من مصادر إلهامه ومعطيات صوره ، وراح الشاعر فيها يلتقط المشاهد المختلفة من العالم الكونى ليزاوج بين العالم الفوقى كما يراه وبين محسوسات واقعه التى يتلمسها ، فإذا كواكب الجوزاء كأنها إبل حديثات النتاج ترعى ما تهيأ لها من نبات الربيع ، وإذا «سهيل» حين يتلألأ يبدو كقمة الفحل من الإبل ، وإذا كوكبا الشعرى فى علاقتها بسهيل يشبهان فعل الطالب الغيور ، وإذا العذرتان من خلف الجوزاء تبدوان كأنهما بكف ساع .. وإذا بنات النعش من الكواكب السبعة تسير كأنها الفرقدان حين يهتدى بهما يدا الضارب بالقداح ، وكأن الجدى حبل أو أسير ، وكأن مجرة النمرين الحذيقة ، وكأن المشترى قمة جبلية ، وكأن النجم إذا ولىّ فصيل من ولد الناقة ، وهى صور تلتقى فيها رؤية الشاعر للأفلاك والنجوم من خلال ترجمة علاقاتها بمحسوسات حياته التى التقى فيها ذلك الرصيد من أسماء الكواكب والنجوم فرادى أو جماعات مع

مقومات البيئة من الإبل ونتاجها وفصيلها وفحلها ، وطبيعة سيرها فى قوافل وجماعات متتابعة ، وطبيعة لونها وتوصيف البيض منها «الزهارى» ، ومن الحبال المحكمة التى عرفت فى حياتهم لإحكام شدّها بتثبيتها ، ومن الغنم بكلابها ورعاتها ، ومن الجبال الضخمة العالية ، والصخور القائمة فى قممها العالية بكل عظمتها وضخامتها ، ومن الضرب بالقداح على عادة أبناء العصر كجزء من تقاليدهم . وهكذا راح الشاعر يحاكى واقعه ، ويحكيه ، من خلال الرؤية التشبيهية للمقومات الكونية المختلفة التى اقتصر فى عرضها على ذلك العكس المرآوى الحرفى الذى التمس فيه كشف أوجه الشبه كما يراها بعينيه حيث يرتقى بنظره إلى أعلى فيجد المشهد اللونى أو الحركى فى حاجة إلى التقريب الحسى فيعكسه من خلال محسوسات واقعة المعاش. وهو هنا يعكس ضربين من الصراع : أولهما يكشفه موقفه بين معطيات التصوير موزعة بين عالمه الملموس وبين الكونيات التى تبدو بعيدة عن حواسه، وثانيهما : صراع الشاعر حول العناصر التشبيهية ذاتها وبحثه الدائب عن أوجه الشبه والمفارقات التصويرية.

ولم تقف أطراف الصورة لدى الشاعر على العالمين الفوقى والسفلى، ولكنه عرض بعضا من لوحاته من خلال واقعه بكل أطرافها من مثل ماصوّره من دم «بجير» مثل «العبير» والفرسان عنده «كأسد الغاب تزأر»، والرماح«كآشطان البئر»، وكأن قوم الشاعر وأبناء عمومتهم «رحى تدور»، وكأن الخيل من كثرة عرقها«ترقص فى غدير» .

وبذا بدا الشاعر دائب البحث عن المقومات الحسية من مادة واقعة، مما جعله أمينا فى نقل الصورة، مشدودا بقيود وثيقة إلى مايراه ويحسه فى عالمه، فبدا شديد الالتصاق بواقعه المادى لايكاد ينفصل عنه ولايستطيع. ولذا بدا الجانب العقلى مسيطرا على معظم الصور، إذا اقتصرت على المدركات الحسية التى تترجمها الحواس، ويسهم فى صياغتها الفكر التماساً للنظم الدقيق من خلال أوجه الشبه بين الأشياء القائمة فى عالم الشاعر.

ولعل الارتباط بالحس - على هذا النحو- هو مادفع الشاعر إلى الاستعانة المكررة بأدوات التشبيه المختلفة التى لم يتخلَّ عنها إلا فى صورة واحدة استكمل فيها مشهد بنات النعش حين شبهها بقطار الإبل ليضيف إلى المشهد صورة من تتابعها «تتابع مشية الإبل الزهارى»..

وتكاد ذاكرة الشاعر تعكس حياة العصر من خلال هذه اللوحات التشبيهية المتوالية، يسندها فى ذلك ما ذكره الشاعر من بعض المواقع العلمية التى تكشف حسه الجغرافى ببيئته فذكر «ذو حسم» و«الذنائب» و«الشام» و«الحجر»، ولايكتمل ذلك الحس لديه إلا من خلال دلالات الأعلام التى رددها فذكر منها «كليب بن ربيعة» «أخوه» ، «بجير» و«همام بن مرة أخو جساس» وأبناء «بكر» ، ومع رصيد الأعلام يعكس الشاعر صورة الحياة البدوية ، بما استقرت عليه من شريعة الغزو التى قدستها، فسيطر عليه منها مشهد«الشر الكبير» و«نبش المقابر» «ودم بجير» و «هتك البيوت» و«شفاء الصدور من خلال القتل» و«النسور فوق جثة همام»، والفرسان يتقدمون «كالأسود تلج فى زئيرها» والمعركة تدور دوران «الرحى» والضرب مستمر من خلال السيوف وهى تتهاوى على الرؤوس، وماقد ينتجة عن الحروب من أسر وإذلال.

ومع هذه الأرصدة المختلفة من واقع الحياة يتوقف الشاعر قليلاً عند مشهد حركي من ضروراتها فى التنقل والترحال فى البيتين الثامن والتاسع، كما يستوقفه مشهد اليوم المطير ورحى المدير كوسيلتين من وسائل الحياة اليومية يطرحهما فى البيتين ١٥ ، ٢٣ ، وعلى نهجهما يعرض صورة الغدير فى البيت ٢٤ .

ولم يكن الشاعر يشغل من حسه الغيبى بشئ إلا من منطق مايراه من القبور التى ترمز إلى حتمية الموت كما ورد فى البيت ١٧ . وتكشف الرؤية النقدية لتلك اللوحات التشبيهية المتوالية طبيعة ماتعكسه من صورة دقيقة من فن التصوير لدى شعراء العصر خاصة من تقدم منهم إلى هذه المدى، فوضع الأصول قبل مرحلة الاكتمال والنضج التى بدت تطفو على سطح الحياة الجاهلية من خلال مدرسة الصنعة ، فمن منطق الطبع طرح الشاعر صوره مستغلا مقومات البيئة، ومحكما صياغة الصور فى تلاحقها وتتابعها، وبدا حريصا على عنصر الوضوح فيها خاصة حين تجنب تصوير المعنويات أو المجردات، فقد جعل معينه الأول فى المشبه والمشبه به أيضا من عالم المحسوس مرئيا كان، أو مسموعا أو مشموماً أو ملموساً بوجه عام.

ولذا تبدو حسية الصورة سمتا عاماً شائعا يفرض نفسه على شعراء تلك المرحلة المبكرة من شعراء العصر قبل التعقيد فى الصنعة والتنقيح فى صياغة الشعر وصناعته مما نجده بعد ذلك فى المدارس الفنية المعروفة.

وعلى أية حال فقد بدا المنطق التشبيهى قادراً على استيعاب تجارب شعراء ذلك الجيل، فعكس رؤاهم كما كشف واقعهم وترجم كثيراً من أبعاده.

(٢)

وتبدأ معركة الشاعر فى صراع غير متكافئ مع الليل ، وإزاءه يبدو حائرا قلقا فى كل الأحوال، فلاتكاد حياته تخلو من الاضطراب سواء فى حالة طوله ومايظله به من همومه، أو حتى فى حالة قصره، وكأنما سلب كل أدواته تجاه مناهضته(٢) ، إلى أن ينتقل بالمشهد الصراعى فينتزع منه نفسه ليصورها بين الليل وبين النهار، وكأنه فى تلك اللحظة فقط يهدأ نفسياً، إذ قد تحول من طرف منهزم فى الصراع إلى جمهور يشاهد المتصارعين، وقد جاء بياض الصبح ليشق سبيله عبر ظلام الليل وكأنه يهزمه ويخذله، أو كأنه ينتقم للشاعر من كآبة مارآه من هول الليل الذى لفه كخصم عنيد لايهزم(٣) .

وعلى هذا النهج يسير الشاعر فى بقية صوره التى شكل مادتها من المعطيات الكونية، وبنى معجمها من المشاهد الفلكية حيث وحد بينها فى الاتجاه والحركة ، ولكنها الحركة المضادة للواقع المحسوس كما يعيشه فى عالمه الأرضى الممزق.

ومن هذا الاتساع فى دائرة الصراع تتقلص الصورة ، وتضيق حدودها وتتحدد ملامحها حين يقصرها، أو ينتقل بها، إلى واقعه البشرى فى حدود علاقاته الشخصية ، ومن واقعها الأليم يعكس صراعاً داخلياً يكاد يمزق نفسه تمزيقاً إزاء أخيه وقد بات عليه أن يأخذ له بثأره، بعد عجز كامل عن تأخير منيته(١٧) .

وإلى جانب تلك الصراعات المباشرة التى تحكيها الأبيات وترصدها الصور الجزئية ، ينصرف الشاعر على المستوى الفنى إلى تصوير ضرب من الصراع بين الحقيقة التى يتلمسها، وبين المجاز الذى دأب على البحث عنه لعرض تلك الحقيقة، فهو دائم التردد بين الواقع وبين تصويره له، وكذا بين معطيات المادة التصويرية وبين الصورة التى تستوقفه فيرسم أبعادها ومحتواها.

أضف إلى هذا توقف الشاعر فنيا عند النموذج التشبيهى بهذه الصورة مع الإلحاح إنما يعكس ضرباً من الصراع بين المتشابهين وقد ألح عليها دائماً فى

أبيات متلاحقة ، لعله يتلمس مايقرب بينها، صحيح أنهما ليسا متصارعين على الحقيقة، ولكنها الرغبة فى الخلاص من أزمة الصراع الفنى إلى نقاط الالتقاء ومحاور التزاوج أو التشابه بين الأشياء.

كما يظل صراع الفن مهيمنا على الشاعر بين رغبته فى التوصيل والإفهام وتصوير الحدث من ناحية ، وبين إخراج هذا كله فى نسج تصويرى مبكر شغل فيه بالتذوق الجماعى لمادة عرضه من ناحية أخرى، فهو - إذن - صراع المباشرة والتصوير ، أو المعنى التقريرى ومايعرض منه على مستوى الصياغة الجمالية التى يلتقى فيها العقل مع الخيال وتتدخل ملكة التصوير لدى الشاعر.

خاتمة : حول البنية الفنية للقصيدة الجاهلية
في ضوء علاقتها بمستويات الصراع

وحتى لا تظل هذه الدراسة حبيسة فصول وأبواب ومباحث، يحسن أن نستخلص منها الموقف الفنى الذى آلت إليه القصيدة الجاهلية وإلى أى مدى تأثرت بأشكال الصراع المختلفة ، لعلنا استطعنا أن نرد إليها اعتبارها فيما يتعلق بقضية الوحدة الموضوعية والعضوية التى تحكم بناءها ، وذلك من خلال التحليل الفنى لكل قصيدة على حدة، بما يكشفه ذلك التحليل من وحدة الخيط النفسى الذى يشد جزئيات القصيدة ، فتبدو متسقة مترابطة إلى مدىً مهما بدا – فى الظاهر من تنافر تلك الجزئيات فى كثير من الأحيان. ذلك أن تجربة الشاعر الجاهلى قد أصبحت المحور الأول الذى تدور حوله القصيدة ، ومن هنا تعددت الوقفات مع شعراء العصر لتبيُّن طبيعة علاقاتهم بالمجتمع سلبا أو إيجابا ، اتساقا أو تمرداً وإلى أى حد أثرت فى صياغتها الجمالية.

ولم تكن الحياة تسير على وتيرة واحدة فى الجاهلية بل تعددت صورها وتناقضت اتجاهاتها ، الأمر الذى يحتاج إلى وقفة متأنية عند الصور المختلفة التى احتوت تلك العلاقات منذ أن جعل الشاعر القبلى نفسه مجرد لبنة من لبنات البناء القبلى، إلى أن بدأ يضيق بذلك البناء فى جانب منه، إلى أن راح يرفضه رفضا تاماً يتعلق بكل جوانبه حتى أعلن صراعه معه. ومن هنا تعددت المواقف ومعها تعددت الأنماط الفنية للقصيدة الجاهلية. فمن منطق الشاعر القبلى وجدنا الحرص الشديد فى بنية القصيدة لدى شعراء المعلقات على أن يتمثل فيها الشكل النمطى السائد بين شعراء العصر ، مع قدرة بارزة لدى شاعر المعلقة على أن يمزج ذلك البناء بالطابع المتميز الذى يحكم تجاربه ويصدر عنها كما ظهر فى مقدمة الطلل ورحلة الظعينة عند زهير، ثم فى مقدمة الخمر وموقف الظعينة فى معلقة عمرو، إلى جانب أشكال الصراع التى احتوتها كل معلقة فأصبحت محوراً تدور حوله صورها.

ولعل هذا مايبرز وقفتنا فى هذه الدراسة عند قضيتى الحرب والسلام عند زهير، وقضية الحرب عند عمرو، لما تمايزت به كل من معلقتى الشاعرين من دلالات فنية خاصة، أساسها علاقة الفرد بالمجتمع، حين يتحرك من منطق

الإعجاب الخالص بموضوعه، أو يحس رغبته فى الاختيار ، ويطمئن إلى ذاتية ذلك الاختيار، اتساقاً مع ظروف حياته الخاصة ، أو وقائع مجتمعه فى فترة ما من تاريخه ، بدليل انغماسه فى غمار هذا الصراع الحربى على لغة عمرو، أو محاولة الانقاذ القبلى التى يحمل على كاهله عبئها على طريقة زهير.

ولعل الشكل العام للقصيدة الجاهلية قد أثبت قدرته على احتواء تجارب كثير من شعراء العصر، فكان بمثابة البوتقة التى تنصهر فيها أنماط مختلفة من التجارب مهما بدت متصارعة أيضا، فقد رأينا المعلقة صورة نمطية من صور القصيدة الجاهلية ، يلتزم فيها الشاعر بالمقدمة والرحلة والموضوع والخاتمة كتقاليد عريقة لها ، تتطلب منه تقديسها وعدم الخروج عليها، ومع هذا فقد وجدنا ذلك الإطار يحتوى التجربة القبلية حين تتعلق بقضايا السلام القبلى وإنهاء الحروب عند زهير، كما احتواها حين تعلقت بشريعة الغزو التى انطلق منها عمرو معلناً سيادة قومه بشكل مطلق لايعرف حدوداً يقف عندها، أو أبعاداً إنسانية يجب ألا يتجاوزها.

ومن هنا بدا الشكل التقليدى للقصيدة الجاهلية قادراً على استيعاب التجربة الاجتماعية للقبيلة فى صراعها مع الأخرى أو مع الأجنبى من خلال تغنىّ أبنائها بها، فى نفس الوقت الذى استوعب فيه التجربة الفردية حين اتسقت مع القبيلة، وسارت فى إطار تياراتها، أو حتى حين تمردت عليها، وتصارعت معها، وشقت عصا الطاعة، وأعلنت الخروج بدرجاته المختلفة، مما رأينا صوراً منه عند عنترة ابن شداد الذى وظّف قصيدته – وهو الشاعر القبلى – لخدمة قضيته الخاصة ، وغنى عن الذكر أن نكرر القول حول تلك القضية التى كانت بمثابة ثورة تعكس صراعه مع الحياة القبلية، وانتقاما من تقاليدها البالية التى حكمت على الشاعر أن يظل حبيساً فى قفص العبيد، وهو أولى بأن يكون فى قائمة الأحرار والسادة بحكم ما سجل لقومه من انتصارات فى أشد فترات حياتهم حرجاً أمام الغزو القبلى ، كما استوعب نفس الشكل التقليدى صراعاً آخر فى نفس طرفة بن العبد، بل إن طرفة قد أصرّ على أن يكون صراعه معلنا داخل إطار فن المعلقة الذى يمثل الصورة الناضجة للقصيدة الجاهلية.

وعلى هذا نستطيع أن نخلص القصيدة الجاهلية مما اتهمت به من الجمود والنمطية بل تحققت لها تلك المرونة التى جعلتها قادرة على احتواء كل صراعات

العصر ومشكلات شعرائه بما فيها من علاقات متنوعة بين ذواتهم وبين موضوعاتهم وقضاياهم، الأمر الذى وقفت عنده تلك الدراسة حين عالجت الصور المختلفة التى كشفتها القصيدة لجدل الذات مع موضوعها منذ إقدامها على ذلك الموضوع من منطق الاحتراف وطبيعة صراعها فى إطاره، إلى دخولها إليه رغبة فى تسجيل ضرب من الاتساق بين الحس الفردى والقبلى، إلى مجاهرتها بمنطق الرفض والتمرد الكامل على البنية الفنية ترتيباً على مجاهرة أخرى بالعداء للبنية الاجتماعية والتصريح بالصراع معها ، إلى ماقد تأتى به الذات المبدعة من حس حضارى جديد يضاف إلى حس البداوة على الصعيد الاجتماعى ، وينعكس فى القصيدة على المستوى الفنى متوجا لهذه الأنماط الصراعية بين البداوة والحضارة.

وترتيبا على تعدُّد محتوى القصيدةالجاهلية على ذلك النحو تظل لها قدرتها على كشف جوانب الحياة الجاهلية بكل أبعادها الاجتماعية والاقتصادية، بل تتجاوز ذلك حين تسجل مستوى الفكر الذى حكم أبناء تلك البيئة ، ومن خلاله وجّهوا حياتهم ، بدا انشغالهم وقلقهم بما هو مجهول فى عالمهم، وراحوا يطرحون كثيرا من تساؤلاتهم حول قضايا الغيب ، ويحاولون تحديد علاقة ذواتهم به فى صور تبدو فيها عشوائية الفكر، وبساطة الموقف ويغلفها الصراع الذى يسجل الأبعاد الوجدانية التى راح أولئك الشعراء يعانون القلق والاضطراب والخوف فى إطارها. لقد عاش الشاعر الجاهلى حياته بكل أبعادها فلم يجد وسائل يعبر من خلالها عن كل تلك الأبعاد والتناقضات إلا فن القصيدة، فراح يغنى ذاته ويحكى شخصه من خلالها، كما راح يعرض صور الحياة فى مجتمعه من خلال ذلك الجدل الفعال بينها وبين ذاته، حتى استطاع فى النهاية أن يكشف عن كل فكرة وثقافته من خلال فن الشعر، فكان معرضا لمواقفه النفسية والفكرية والفنية جميعاً.

فإذا كانت القصيدة الجاهلية قد تحولت إلى بوتقة تلتقى فيها كل تلك الجوانب، فقد تحولت - نتيجة ذلك- إلى أغلى ممتلكات الشاعر التى تبادلها مع عصره على السواء ، ولعل ذلك كان الدافع الأساسى لكى يشتد حرص الشعراء على شكلها التقليدى ، إذ ظل لهذا الشكل كيانه المتميز ودلالته العميقة على عراقة المجتمع وأصالة الشاعر، فكيف يتخلى عنه؟ لعله يكتفى بعرض كل تجاربه من خلاله، ويكفيه منه قدرته على استيعاب كل التجارب.

ولعل ما فى هذا الدرس من اللوحات ما يكشف عن تفهُّم الشاعر الجاهلى لطبيعة الأداة التى عالج من خلالها القصيدة، فقد وعى جيدا ماهيتها، كما وعى وظيفتها، وكذلك كان الحال حول أدواته الفنية التى بدا من خلالها مبدعا ومقلدا دون حرج من التقليد والمحاكاة، فالتراث ملك لكل أبناء العصر، من حوله تلتقى ذواتهم، ولذا بدت الحاجة إلى عرض لوحات متعددة من قصائد الجاهلية، يكشف بعضها عن طابع الصنعة حين ترتبط بموضوع معين، ويكشف البعض الآخر عن تمايز تلك الصنعة حين يغلب عليها العمد الفنى الذى يشتقه الشاعر من خلال كده الذهنى فى لقائه مع معطيات البيئة ، فجمع بذلك بين موروثه وين مواهبه الفردية وقد راته على الابتكار والإضافة بما يحكى به شخصه من هذا المنظور.

وقد يكون فى التعريف بالقصيدة الجاهلية من خلال أنماطها الصراعية المختلفة على هذا النحو مايساعد على التدرج فى الانتقال معها إلى فترة صدر الإسلام، وكشف ما انتابها من تحوُّلات مختلفة فرضها طابع الفكر الجديد، بكل مقوماته وصوره، فمع تغيُّر البناء الأساسى فى المجتمع القبلى يصبح طبيعيا أن تتغير القيم الاجتماعية، ليصحبها تحوُّل آخر فى القيم الفنية تحاول هذه الدراسة أن تتعرف عليه من خلال حركة القصيدة فى عصر صدر الإسلام أيضا.

المحـــــتويات


مطبعة أبناء وهبة
حسان
٢٤١ (أ) شارع الجيش . القاهرة ت : ٥٩٢٥٥٤٠